

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي  
جامعة منتوري قسنطينة

قسم اللغة العربية و آدابها

كلية الأدب و لغات

# بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي

مذكرة معدة إستكمالاً لنيل متطلبات شهادة الماستر

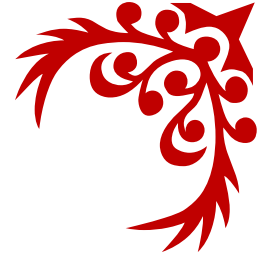
إشراف الأستاذ:

\* حسن خليفة

إعداد:

• أحلام مناصرت

ماي 2011



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# شكراً وتقديراً

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأستاذي المشرف

"حسن خليفة" الذي أغرقني بجميل تفانيه وطول صبره ودقة ملاحظته

وتصويباته، وغزير نصحه

أستاذنا جزاك الله عنا كل خير.

شكر جزيل لأساتذتي من لجنة المناقشة

الذين سيتكبلون عناء قراءة هذا البحث وتقييمه.

فلكم مني فائق الاحترام والتقدير.



معلمتي



## مقدمة

لقد اهتمت الدراسات السردية في بدايات تواصلها مع النص بمتون الحكاية الخرافية، ليتلقف الباحثون هذه الدراسات ويتفاعلوا معها ويطوروها بل تجاوزوها إلى الأنواع القصصية الحديثة كالقصة القصيرة والرواية وقد فرضت هذه الأخيرة نفسها على الساحة العربية إنتاجاً قراءاً ودراسة وغدت الفن الأثير لدى الكثير من الكتاب مع ما تتخذه من منافسة من قبل الأنواع الأخرى، ويأتي الاهتمام بدراسة الخطاب الروائي على رأس قائمة الدراسات النقدية التي تعنى بالرواية، بل أنه صلب العملية النقدية في هذا الفن، لأن أحكام البناء الفني في الرواية هو المحك الحقيقي والباب الرئيس الذي يدخل منه العمل الروائي إلى عالم الرواية أو لا يدخل، وهذا ما أكسب الخطاب الروائي قابلية للتحليل فهو بنية تضم مكونات تخضع لقوانين تنظم علاقاتها ببعضها البعض. ولما كانت هذه المكونات تأتي على هذا النحو من التماسك والتعقيد فإنه يصعب الفصل بينها فصلاً تاماً بكيفية تحقق للبحث أهدافه وغاياته، غير أن الضرورة العلمية تفرض هذا الفصل الإجرائي والمنهجي بهدف كشف هذه الجوانب وإبراز تفاعلاتها الدلالية والجمالية.

ولقد حقق الخطاب الروائي حضوراً متزايداً لما قدمه من أشكال معرفية، واستقطب اهتمام القراء على مختلف مستوياتهم وخلق مساحة مقروئية واسعة أغرت النقد الأدبي للنظر فيه قراءة تحليل وتأويل فهناك دراسات اهتمت بالتأريخ للرواية ودراسة نشأتها وتطورها، وبعضها اهتمت بجانب واحد من جوانب البناء الروائي أو درست أعمال الكثير من الروائيين ... فضلاً عن تلك الدراسات التي تهتم بالعمل الروائي وعلاقاته بمبدعه ومنتقيه، فهناك من تناوله من حيث جوانبه الشكلية، وهي محاولة لتتبع هذه البنيات التي اتخذها المؤلف إستراتيجية لبنية عمله الروائي وإعطاء انسجام وتآلف بين مختلف عناصره، علماً أن البناء الفني للرواية الجزائرية يتميز بخصوصية مادته الحكائية إضافة إلى تميز إستراتيجية الكتابة الروائية في حد ذاتها.

وكانت هذه الظاهرة تمثل في حد ذاتها دافعاً لمحاولة تقديم دراسة في هذا المجال وتحملني في الوقت نفسه على التردد والحيرة، والشك في قدرتي على القيام بمثل هذا العمل وما لبثت دوافع أخرى ذاتية أن دفعنتني إلى هذه الدراسة فقد كنت شغوفة متعلقة بقراءة الإنتاج الروائي في أدبنا الجزائري وغيره، كما أنني كقارئة ومنتوقة أحس بالإعجاب لبعض الروايات، وأردت أن انتقل بهذا الإحساس من مرحلة الحس الغامض إلى مرحلة الدراسة الموضوعية، لما كنت قد اخترت التخصص في الأدب الحديث مجال لمستقبلي العلمي، وكان علي بعد ذلك أن انتقل إلى محاولة تحديد هذا الموضوع، وقد انتهيت إلى أن اقتصر على دراسة نموذج روائي جزائري، وإن كانت دراسة الرواية ليست بالأمر الهين سواء من حيث جمع المادة أو من حيث المنهج المعتمد في دراستها.

فقد راودتني أسئلة كثيرة، كانت كلها تومئ إلى صعوبة انجاز بحث يتناول بالدراسة النتائج الأوّل لروائية لا نعرف عنها الكثير، وكان ردي على هذه الأسئلة التي لطالما شغلنتني، أني سألج باب المغامرة بالرغم من الصعوبات والحقيقة أن مثل هذه الدراسة المتواضعة أتاحت لي فرصة امتحان طريقتي في المعالجة وفي ملء الفراغات بمختلف المعاني والدلالات، كما سمحت لي بولوج عالم الرواية وإذا كانت لهذه الأخيرة قدرة فائقة على اقتطاع صور من الواقع المعيش لتدخل هذه الصور ألبوم الأدب الذي يحتفظ بأروع اللقطات، فإن الرواية عند إنعام بيوض تمثل إحدى هذه الصور الرائعة، فيها براعة التصوير ومتمعة تلقيه، تدخل ألبوم الأدب بجدارة لأنها تمثل تجربة فريدة متميزة تستهوي كل دارس من أجل الوقوف عندها باعتبارها أول وآخر ما كتبت الروائية - إلى حد الساعة - فاختياري لها نابع من خوفي من التراكم النقدي وإيماننا مني بضرورة مواكبة الجديد و اختراق الأفاق البكر، فهذه الرواية - على حد علمي - لم تتجز حولها أي دراسة أكاديمية أو بحث متكامل اللهم إلا بعض القراءات السريعة التي لا تعدو أن تكون مجرد تقديم لها، من خلال عرض عام لبنيتها أو لموضوعها، ولعل ذلك ما يحفظ لبحثي خصوصيته، جدته وأهميته، إذ يتم الاشتغال على رواية جديدة ما تزال حقلًا خصبا للدراسة والتحليل وممارسة لذة القراءة، وسأحرص على تقديم مقاربة تقويمية سليمة لهذا الموضوع على أن أتجاوز تتبع تطور الخطاب الروائي تاريخيا وجماليا لأن هذا الجانب مستوفى إلى حد ما، مع التركيز على بنية الخطاب السردى بكل تمفصلاته العضوية والولوج إلى أدق مكوناته، ذلك أن الروائي حين يكتب، وحين يرسم معمارية نصه يصب فيه كل ما أوتي من ثقافة وقدرة على توظيف شتى الوسائل والتقنيات، ومن هنا أمكن لنا أن نتساءل.

**ما المقصود بالخطاب السردى ؟ و ما هي أهم بنياته ؟ و ما هي وظيفة كل بنية ؟ وما مدى**

**مساهمتها في الشكّنة لخلق انسجام وتكامل يؤدي إلى تكوين معمارية العمل الروائي ؟**

وللإجابة عن هذه التساؤلات، ارتأيت أن أختار لبحثي منهج أستعين به وأعتد عليه في التنظير والتطبيق، وإن كنت لا أوّمن بفكرة الاعتماد على منهج واحد، ذلك أن تحليل النص - العمل الروائي - دراسة علمية ومنهجية يقتضي الاستعانة بالمناهج التي تساعد الباحث في سبر عمق البنية النصية، حيث زاوجت بين المنهج السيميائي والبنوي في تعاملتي مع المتن الروائي المعد للدراسة والمشحون بمختلف المعاني والدلالات، فأجديني أتعامل تارة مع الزمن وتارة أخرى مع المكان لأركز في جانب آخر من جوانب الدراسة على دلالة الشخصيات الروائية، فلم يكن المنهج السيميائي - وحده - كفيلا بتغطية جوانب الدراسة كما أردت لها أن تكون، وهنا كان إلزاما عليّ انتهاج بعض المبادئ والمفاهيم الإجرائية من المنهج البنوي، السيميائي، النفسي وكذا الوصفي وسخرتها للكشف عن البنية السردية في هذا العمل الروائي.

لقد حرصت على تقسيم بحثي المتواضع هذا إلى فصلين وارتأيت أن استهلها بمدخل يكون مفتاحاً للوصول إلى بنية الخطاب السردي، طرحت فيه المصطلحات المشكلة للعنوان، منطوقة إلى كل مصطلح على حدة محاولة بذلك الإجابة على بعض الأسئلة التي تبادرت إلى ذهني منذ بداية عهدي بهذا البحث والمتعلقة بالبنية والخطاب إضافة إلى السرد، دون أن أغفل عن أهمية تحليل الخطاب السردية.

وإذا كنت قد قسمت بحثي إلى فصلين فإن ذلك نابع من رغبتني الملحة في تحقيق مبدأ التفاعل الذي يجب أن يكون قائماً بين التأمل النظري والمادة المتأمل فيها، ولهذا فقد جعلت من الأول فصلاً نظرياً واتخذت من **"تقنيات البناء السردية في الرواية"** عنواناً له إذ حرصت على رصد أهم عناصر الخطاب الروائي بداية بالزمن حيث قدمت له مفهوماً عاماً - في اللغة والاصطلاح - وقد تناولته من جميع جوانبه: تقسيماته المختلفة ثم تطرقت إلى النسق الزمني من خلال الكشف عن التمثيلات والمفارقات الزمنية، حيث اتضح لي بالافتراض أولاً وبالمعاينة فيما بعد، أن الحركة الداخلية للسرد تسري وفقاً لمحورين: أولهما يبرز في التغيرات التي تخلق القصة وتؤدي إلى قيام ثلاث مفارقات: الاستدكار ويدل على العودة إلى الوراء: الاستباق ويقصد به تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتماً عن طريق عرض حدث آتٍ والإشارة إليه قبل أوانه، إضافة إلى الاستشراف والذي يفيد التطلع إلى فترة مقبلة.

أمّا المحور الثاني فتمثله التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معاً، ويتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها، يؤدي إلى قيام تقنيات أربع: الخلاصة، الحذف من حيث تسريع السرد، السرد المشهدي والوقفة الوصفية من حيث تبطيئه، ثم تطرقت إلى الفضاء وذلك من خلال تقديم نظري لأهم القضايا المتعلقة بالمكان مبيّنة أهم أنواع الأفضية.

وفي الأخير تناولت بنية الشخصيات من خلال بيان مفهومها وأهم طرق عرض الشخصية والتصنيفات المقترحة لها ثم بينت أبعادها وكيفية دراستها.

أمّا الفصل الثاني فهو تطبيقي بالدرجة الأولى وقد عنوانته بـ **"دراسة تطبيقية في رواية 'السمك لا يبالي' لإنعام بيوض"** وقد انتهجت فيه مساراً شبيهاً إلى حد كبير بمسار الفصل الأول من حيث ترتيب مكونات الخطاب السردية و تمفصلات كل مكون، وذلك بتطبيق كل ما تناولته في الفصل النظري من مفاهيم نظرية وأدوات إجرائية على الرواية النموذج مع الإفاضة في بعض العناصر التي تطلبت منا ذلك. فقد قمت بدراسة "الزمن" وحددت أشكال الخطاب السردية وأنواع الزمن "الداخلي والخارجي"، "زمن القصة" و"زمن الوقائع"، بعدها درست "النظام الزمني" ومختلف "الحركات السردية" المتمثلة في المشهد والوقفة إضافة إلى الحذف والتلخيص، كما حرصت على إدراج التواتر الموجود في النص وذلك من خلال إحصاء الأفعال المتكررة فيه وكذا الحوادث الواردة أكثر من مرة، ثم تطرقت إلى الشخصيات وحددت أبعادها المختلفة لاسيما منها

البعد الفيزيولوجي النفسي والاجتماعي، وتحدثت عن أهم شخصيات العمل بشكل مسهب، وعن باقي شخصياته بشكل أقل إسهاب عن سابقتها ثم درست عنصر الفضاء في رواية "السمك لا يبالي" من خلال الفضاء الجغرافي والنصي.

وقد ختمت بحثي بحوصلة لأهم ما جاء فيه وكذا النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسة، ولا أجدني في حاجة لإبداء العراقل التي واجهتني وقد ذللها لي رب العباد بمعونة منه - تعالى - .





ملائك



# مدخل إلى بيئة الخطاب السري:

1. مفهوم البيئة.

أ. لغة.

ب. اصطلاحا.

2. مفهوم الخطاب.

أ. لغة.

ب. اصطلاحا.

3. مفهوم السري.

أ. لغة.

ب. اصطلاحا.

4. تحليل الخطاب السري.

تحقيقا للاتساق مع عنوان البحث وتمهيدا لما يلي من فصوله، سأحاول من خلال هذا المدخل أن أقدم مقارنة حول المصطلحات المشكلة لعنوان البحث: البنية الخطاب، السرد حتى يتسنى لي الإمام بمعانيها في مجال الأدب القصصي من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن ضرورة التعريف بهذه المصطلحات نابعة من أهميتها، كما أنها ستغدو لحمة ومادة أولية تخدم الفصل التطبيقي في هذه الدراسة، مع بيان الطريقة المعتمدة في تحليل الخطاب السردى.

هناك أسئلة كثيرة تتبادر إلى أذهاننا حول المصطلحات المذكورة آنفا، غير أن السؤال الذي يفرض نفسه علينا بالبحاح هو:

**ما البنية؟ وما المقصود بكل من الخطاب والسرد؟.**

و للإجابة على هذا السؤال وجب علينا التطرق إلى مفهوم كل مصطلح على حدة، بداية بالبنية فالخطاب وصولا إلى السرد.

## 1- مفهوم البنية:

### أ- لغة:

إن لكلمة "البنية" مدلولات كثيرة تختزنها لها الذاكرة وتصل حد التراكم، وبرجعنا إلى بعض المعاجم العربية نجد أنها تحيل إلى كثير من المعان نذكر منها:

"البنية جمع بُنَى وبنَى يقال: فلان صحيح البُنْيَة، أي الجسم ... بَنَى بَيْنِي الكلمة ألزمها البناء، أعطاها بِنْيَتَهَا أي صيغتها، البنية في الكلمة صيغتها و المادة التي تُبْنَى منها"<sup>1</sup>.

وما دامت البنية تفيد معنا الجسم كما ورد أنفاً، أمكننا القول بأن بنية الكلمة تعني جسمها وهيئتها التي تظهر عليها نطقاً وكتابة. وجاء في "لسان العرب" "لابن منظور": "أَبْنَيْتُهُ بَيْتًا أَي أَعْطَيْتُهُ مَا يَبْنَى بَيْتًا"، وجاء فيه أيضاً "... والبَوَانِي قوائم الناقاة، وألقى بَوَانِيَهُ أَقَامَ بِالْمَكَانِ وَاطْمَأَنَّ أَي أَنَّهُ اسْتَقَرَّ بِالْمَكَانِ وَاسْتَقَرَّارَ الْبِنَاءِ"<sup>2</sup>.

ومن هنا فإن كلمة بنية وما يتصل بها من مشتقات بنى بجميع مدلولاتها الحسية والمعنوية لا تكاد تخرج عن هياكل الشيء ومكونه أو هيئته، ومن ذلك قول تعالى: ﴿إِنَّ لِلَّهِ مِنْ حُبِّ الَّذِينَ يُقْتُلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَنٌ مَرْصُوصٌ﴾<sup>3</sup>.

### ب- البنية اصطلاحاً:

أما عن البنية في مجال الاصطلاح فهي: "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"<sup>4</sup>، فالبنية انطلاقاً من هذا التعريف لا توجد مستقلة عن سياقها المباشر الذي تحدد في إطاره.

ويمكن أن نستأنس في هذا المجال بقول الدكتور "الزواوي بغورة": "تعني البنية الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث

<sup>1</sup> - ابن منظور: لسان العرب (ج أ)، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، (ط 1413هـ/1993م)، ص 510 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

<sup>3</sup> - القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم، سورة الصف، الآية 4، مكتبة ومطبعة المجلد العربي، 2002، ص 453.

<sup>4</sup> - صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص 121.

يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وحيث يتحدد هذا العنصر أو ذلك بعلاقته بمجموعة العناصر"<sup>5</sup>.

من هذا التعريف يتضح لنا أن البنية تتشكل من مجموعة عناصر وجزئيات ملتحمة فيما بينها، ويبقى كل عنصر منها متعلق بغيره من العناصر ضمن المجموعة ككل.

ويعود الدكتور "الزواوي بغورة" لإعطاء تعريف آخر أكثر دقة حيث يقول: "لذلك يرى "كروبير" (Crobir) أن أي شيء بشرط أن لا يكون عديم الشكل يمتلك بنية، فكل شيء مبني بصورة ما"<sup>6</sup>، فهو يؤكد على علاقة البنية بالشكل إذ لا يعقل تصور بنيات عديمة الشكل.

يتضح لنا مما سبق أن البنيوية المنسوبة إلى البنية باتت بعد مراحل من تطورها التاريخي مصطلحا للمنهج الذي تمثله في تحليل ودراسة كثير من العلوم، وقد حظيت البنيوية (structuralisme) عند العرب باهتمام النقاد و الدارسين، فهي امتداد لمدرسة الشكلانيين الروس كما تعد توجهها نقديا حديثا يقر بصعوبة تحديد مفهوم البنية (structure)، و هذا راجع إلى طبيعة المنهج ذاته، "إذ ارتبطت البنيوية في أساسها الفلسفي العام بكثير من العلوم والميادين والنشاطات الفكرية المختلفة"<sup>7</sup>.

فالمنتبع للمفهوم الاصطلاحي لكلمة بنية عند البنيويين يجد أن "تصورها يقع خارج العمل الأدبي وهي لا تتحقق في النص على نحو غير مكشوف؛ حيث تتطلب من المحلل البنيوي استكشافها"<sup>8</sup>.

وهكذا أصبح منهج البنيوية المعتمد في الدراسات الأدبية باعتبار أنه ما من نص أدبي سواء كان قصيدة، قصة أو رواية إلا ويتألف من وحدات أو بنيات جزئية تتمفصل فيما بينها بوشائج وثيقة بحيث تغدو قادرة على منح النص الأدبي عند اكتمال بنيته الكلية المغلقة، وطالما أن النص الأدبي لا يعدو كونه نسيجا أو بنية لغوية فمن الطبيعي إذن أن تتمثل لبنات ذلك النص في

<sup>5</sup> - المناظرة: (مجلة فصلية تعني بالمفاهيم والمناهج - ملف خاص حول البنية)، مفهوم البنية، للدكتور: الزواوي بغورة، جامعة قسنطينة، السنة 3 العدد الخامس، يونيو 1992، ص 95.

<sup>6</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

<sup>7</sup> - الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية إستمولوجية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2001، ص 45.

<sup>8</sup> - نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الجزائر، ص 14.

مكونات اللغة من أصوات وكلمات وجمل إلى آخر هذا التدرج الذي قد يفضي في نهاية الأمر إلى أكبر بنية داخل البنية الكلية للنص، خصوصا إذا كان متمثلا في رواية ما، ذلك لأن دراسة الرواية على المنهج البنيوي يقتضي تقسيمها إلى وحدات سردية وهي التي تؤلف البنيات الجزئية للرواية، وهي نفسها بارتباط عناصرها والتحام بعضها ببعض تمنح الرواية بنيته الكلية أو الشاملة.

وتبقى "كلمة بنية تحليل في ذاتها إلى المنهج البنيوي، الذي تمثل أول خطوة فيه تحديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية، أي كموضوع مستقل"<sup>9</sup>. أما ثاني خطوة هي تحليل البنية وكشف مختلف عناصرها. ولعل ما يفهم مما تقدم أن الوحدة الكلية هي أساس ما يقوم عليه المنهج البنيوي في دراسة النص الأدبي، وإن كان الطريق للوصول إلى الوحدة إياها يمر عبر الدراسة الجزئية لوحدات النص، خاصة أنه "... في حقيقته يحتوي بنية ظاهرة وبنية عميقة يجب تحليلها وبيان ما بينها من علائق، لأن انسجام النص الأدبي ناجم عن تضمنه بنية عميقة محكمة الترتيب"<sup>10</sup>.

ولما كان الأمر كذلك وجب التعامل مع بنية النص من حيث هي "نسق من العلاقات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة لكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايدة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يقتضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يبدو معها النسق دال على معني"<sup>11</sup>.

وحتى لا يطول بنا الحديث والاستطراد في تعريف البنية سنلج إلى المصطلح الثاني المؤلف للعنوان وهو الخطاب.

## 2- مفهوم الخطاب:

إن مفهوم الخطاب هو الموضوع الأساسي لانشغالنا النقدي بالكتابة الروائية كما أنه يتضمن جملة من المفاهيم يتشغل في ضوئها داخل هذه الكتابة، وقد تعددت مفاهيم هذا المصطلح بتعدد تصورات المهتمين به، تلك التصورات المتميزة تارة والمتكاملة تارة أخرى، ولعل مرد ذلك لتنوع

<sup>9</sup> - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 187.

<sup>10</sup> - محمد عزام: النقد والدلالة - نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1996، ص 39.

<sup>11</sup> - آديث كروزيل: عصر البنيوية - من لفي شتراوس إلى فوكو - ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 289.

منطقتهم، واختلاف طريقة فهمهم وتعاملهم مع المصطلح، علاوة على اتساعه للكثير من الدلالات لذلك وجب التنقيب عنه في الحفريات المعرفية والأصول اللغوية أولاً قبل التعرف على مفاهيم الخطاب ذلك "أن الخطاب مفهوم مائع ومتعدد الدلالات"<sup>12</sup>.

### أ- الخطابة لغة:

إن لفظة "الخطاب" من الألفاظ الثرية لكثرة الكلمات المتفرعة عنها، فالخطاب من الفعل "خَطَبَ يَخْطُبُ، أَخْطَبَ، خُطِبَ، خُطِبَةً، خِطَابَةً، الْخَطِيبُ: ألقى خُطْبَةً"<sup>13</sup>. أي وجه كلاماً معيناً، "و الْخَطِيبُ من يلقي خُطْبَةً"<sup>14</sup>. أي صاحب الكلام، "و الْخَطَابُ مفرد ج. خطابات: كلام يوجه إلى جمهور من المستمعين في مناسبة من المناسبات"<sup>15</sup>. ويقال "خَطَبَ فلان إلى فلان فَخَطَبَهُ وَأَخْطَبَهُ أي أجابه و الْخِطَابُ و الْمُخَاطَبَةُ: مراجعة الكلام، وقد خَاطَبَهُ بالكلام مُخَاطَبَةً و خِطَاباً و هما يَتَخَاطَبَانِ"<sup>16</sup>. أي أنه يرد بمعنى وعظ القوم وإلقاء عليهم خطبة.

ووردت هذه اللفظة في "معجم الوسيط" بمعنى "الكلام و الرسالة"<sup>17</sup>، وهو "المواجهة بالكلام أو ما يخاطب به الرجل صاحبه و نقيضه الجواب"<sup>18</sup>. والخطاب هو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم) أن ينقلها إلى المرسل إليه أو (السامع القارئ)، ويكتب الأول رسالة يفهمها الآخر بناء على نظام لغوي مشترك بينهما"<sup>19</sup>. وقد وردت لفظة الخطاب في "القرآن الكريم" ثلاث مرات حسب ترتيب المصحف الشريف. إذ نجد في الآيات الثلاث الآتية:

- قال تعالى: ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَتْهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابِ ﴾<sup>20</sup>، فالخطاب هنا يعني التفقه وقيل أيضاً: "هو الفصل في الكلام، وفي الحكم وهو المراد"<sup>21</sup> أنه أوتي الحكمة وفصل الكلام.

<sup>12</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي، بيروت، ط3، 1997، ص 20.

<sup>13</sup> - يحيى الجليلاني بلحاج وآخرون: القاموس الجديد الألفبائي (عربي-عربي) ص 12، تونس، مطبعة توب للطباعة، 2003، ص 262-

264.

<sup>14</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

<sup>15</sup> - أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصر، ط1، لبنان، بيروت، دار المشرق، 2000، ص 396.

<sup>16</sup> - ابن منظور: لسان العرب، مجلد 2، مطبعة دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت، 1988، ص 856.

<sup>17</sup> - إبراهيم مصطفى وآخرون: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، 1989، ص 243.

<sup>18</sup> - محمد العدناني: معجم الأخطاء الشائعة، مكتبة لبنان، بيروت، 1980، ط2، مادة خطب.

<sup>19</sup> - إميل يعقوب: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، مادة خطب.

<sup>20</sup> - القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم. سورة "ص"، الآية 20، مكتبة ومطبعة المجلد العربي، 2002، ص 454.

وفي الآية الثانية، قال تعالى: ﴿ إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعَجَةً وَإِلَى نَعَجَةٍ وَاحِدَةٍ فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ ﴾<sup>22</sup>، فالخطاب يعني حسب "ابن كثير" سبب الغلبة لأحد الطرفين فقوله: "عزني في الخطاب أي: غلبني، يقال عز إذا قهر وغلب"<sup>23</sup>. والخطاب هنا هو الكلام الوجيه الذي يفصل بين النزعات.

أما عن الآية الثالثة فقد وردت في قوله تعالى: ﴿ رَبِّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴾<sup>24</sup>.

ويرى "ابن كثير" في هذه الآية أنه: "لا يقدر احد على ابتداء مخاطبته إلا بإذنه"<sup>25</sup>، والمراد بالخطاب هنا الكلام الموجه إلى الله ﷻ.

انطلاقاً من هذه المفاهيم يتضح لنا إن الخطاب يرتبط بدوره بثلاث عناصر: مرسل، رسالة مرسل إليه.

وقد اشتمل دلالات أخرى في المعاجم اللغوية حيث وردت في معجم: (hachette).

Discours: exposé oratoire à l'intention d'un public sur un sujet déterminé.

فالخطاب إذا عرض زاوية من موضع معين ملقى إلى جمهور خاص ويرد في معجم: (usuel).

Discours: suit des mots des phrases qui servent à exprimer la pensée.

أي أن الخطاب هو تتابع مجموعة الكلمات والجمل التي تسعى للتعبير عن فكرة معينة.

من خلال ما سبق نستنتج أن الرجوع بلفظة "الخطاب" إلى جذورها اللغوية نجد أن معناها يدور حول الكلام بقصد الإبانة.

## ب- الخطاب اصطلاحاً:

<sup>21</sup> - إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن الكريم، ج4، لبنان، بيروت، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام للطباعة والنشر والتوزيع، ص 40.

<sup>22</sup> - القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم، سورة "ص"، الآية 23، مكتبة ومطبعة المجلد العربي، 2002، ص 454.

<sup>23</sup> - إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن الكريم، ج4، لبنان، بيروت، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام للطباعة والنشر والتوزيع، ص 601.

<sup>24</sup> - القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم، سورة "النبأ"، الآية 37، مكتبة ومطبعة المجلد العربي، 2002، ص 582.

<sup>25</sup> - إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن العظيم، ص 40.



كثيرة هي التصورات التي عالجت موضوع الخطاب (Discours) من حيث المفهوم وطرق مقارنته، وهي التصورات التي أفرزت تجليات نظرية وتطبيقية سواء على صعيد الدراسات اللسانية مهد الانشغالات الأولى بالخطاب وتجلياته، أما في مجال الدراسات النقدية التي تعني بتطبيقه في الحقل الأدبي، وقد تعددت مفاهيم ومدلولات هذا المصطلح نظرا لتعدد هذه الاتجاهات وسنورد بعضها، غير أنه يحسن الإشارة إلى أمر غاية في الأهمية وهو أن تعدد مفاهيم الخطاب ودلالاته إنما هي سبب تعدد مناهج تحليل الخطاب، ذلك أن هذه المناهج تتباين وتختلف فيما بينها بسبب تعدد زوايا اهتمامها بالخطاب، فبعضها ينظر إليه على أنه محتوى معين. وأخر على أنه أسلوب متميز، وليس بين هذه المناهج أي تناقض، طالما أن لكل منها مشربه الفكري وكذا منطلقه العلمي والمنهجي فهذا المفهوم غدا من "المفاهيم الحسية" التي تتصل بأجناس الكلام وأنماطه مثلما تمس مجالات الدرس الأدبي وغير الأدبي "أنه" "سمة متعالية عن الزمان والمكان"، والاهتمام في هذا المقام منصب على الخطاب الروائي باعتباره أحد أهم مجالات الدراسات السردية (Narratologie) كما أنه العلم الجديد المتطور الذي يهتم بالسرد (Narration) عموما والرواية على وجه الخصوص.

إن الخطاب مرادف للمفهوم السويسري "الكلام" (parole) وهو معناه المعروف به، والكلام هو الإنجاز الفعلي للغة، فما دام منسوبا إلى فاعل فهو "وحدة لغوية تتجاوز أبعاد الجملة. رسالة أو مقولة"<sup>26</sup>. فالخطاب هو الوحدة اللسانية التي تتعدي الجملة وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظا.

أما عن اللغوي الأمريكي "هاريس" (Harisse) يعرف الخطاب بأنه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض"<sup>27</sup>، وهذا ما يدل على أن الخطاب نظام من الملفوظان التي سعى هاريس إلى تطبيق تصوره عليها، إذ يحلل الخطاب كمتتالية من مركبات اسمية وفعلية، أما عن "بنفست" (Benvest) فعرف الخطاب على أنه: "كل عبارة

<sup>26</sup> - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الأفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص 15.

<sup>27</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 17.

تفترض متكلمًا ومستمعًا كما أنها تفترض نية المتكلم في التأثير على المستمع بطريقة ما".<sup>28</sup> أي أن الخطاب نظام من التلغظات تفترض وجود مرسل ومتلقي للرسالة ويهدف للتأثير فيه على نحو ما، فهو مجموعة من العلامات و الوحدات اللغوية التي تفوق الجملة وتشكل نظامًا مضبوطًا. وهذا ما أكده "هاريس" حينما أقر أن الخطاب "ملفوظ طويل" أو أنه "متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة"<sup>29</sup>. فهذه المتتالية من الجمل تسير في فلك مغلق، كما أنها لا تلتقي بشكل اعتباطي عشوائي، إنما تلتقي بانتظام وتوازي يكشف عن بنية النص وإذا كان "هاريس" ينظر إلى الخطاب على أنه ملفوظ طويل، فإن "بنفست" يعرفه على أنه: "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل".<sup>30</sup> فهو في نظر "بنفست" عملية تكشف عن التواصل بين المتكلم والمستمع، كما تكشف عن الفعل الحيوي الذي يتحكم فيها، إذا فالخطاب متتالية من الجمل لكن التتالي والتتابع لا يتم بشكل عشوائي، إنما بصورة منظمة منسقة مؤدية إلى الهدف المقصود، لهذا نجد أن "جان كارون" (Djan karon) "يضيف على هذه المتتالية من الملفوظات طابع الانسجام ... في إطار العلاقة الرابطة بين مجموع الملفوظات وهذا ما ينفي عزلته عن غيره"<sup>31</sup>، ولم يقتصر الاهتمام بتعريف الخطاب اصطلاحًا على هذه الطائفة من الباحثين، إنما اجتهد في ذلك كثيرون إذ قدموا مجموعة من التعريفات الخاصة بالخطاب.

فقد عرفه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" بأنه: "مجموعة التعبيرات الخاصة التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي"<sup>32</sup>.

وهذا ما يؤكد أن مفهوم الخطاب يقبل التأويل في حقول المعرفة المختلفة لأنها تستعين به فكل خطاب يخضع للمعارف التي تستخدم فيها ولما كان ميدان بحثنا هو الخطاب الأدبي فسنتكفي بتعريف الخطاب في هذا الإطار، كما سنتكفي بهذا القدر من الحديث عن الخطاب كمصطلح أو لا وكخصائص ومكونات ثانياً، لأن الحديث عن الخطاب من الزاويتين قد يطول، كما أنه يقودنا إلى تداخلات كثيرة بين مصطلح الخطاب والمصطلحات الأخرى، ولعل هذا ما يفسر حكمنا على أن

28- سارة ميلز: الخطاب، ت: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004، ص 17.

29- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبعية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989، ص 17.

30- المرجع نفسه، ص 19.

31- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبعية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989، ص 24.

32- سعد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، 1985، ص 215.

دلالة الخطاب ليست واحدة، بل هي متعددة بتعدد وجهات النظر، وكذا يتعدد المجالات التي حصر فيها تحليل الخطاب، والأمر الملاحظ كذلك هو أن التعريفات التي وصل إليها الباحثون في تحديدهم للخطاب تتداخل أحيانا وتقارب أحيانا أخرى، إلى الحد الذي نظن فيه أن الاهتمام بالخطاب الروائي بالدرجة الأولى، نقطة تلتقي عندها جل جهود السريين تقريبا ولعل ما شجعهم في هذا الاتجاه قابلية الخطاب الروائي لعملية التحليل.

### 3- مفهوم السرد:

#### أ- لغة:

لهذا المصطلح مفاهيم مختلفة تنطلق من أصل اللغوي، وقد جاء في "لسان العرب" لابن منظور أن السرد: "تقدمه الشيء إلى شيء متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسردَ الحديث يَسْرُدُه سَرْدًا إذا تابعه، و فلان يَسْرُدُ الحديث سَرْدًا إذا كان جيد السياق له"<sup>33</sup>.

كما ورد في "مختار الصحاح": "إن السردَ هو النقب، و المَسْرُودُ المثقوب، و فلان يَسْرُدُ الحديث: إذا كان جيد له، ولم يكن يَسْرُدُ الحديث سَرْدًا أي يتابعه ويستعجل فيه وسردَ القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسردَ الحديث والقراءة، أي أجاد سياقها والسردُ مصدر تتابع"<sup>34</sup>.

ويمكن لنا رصد ثلاثة أوجه لمعنى كلمة سرد وهي كما يلي: سرد "الشيء ثقبه، الصوم: تابعه. الحديث، أجاد سياقه، الكتاب: قرأه بسرعة. فالسرد هو اسم لكل درع وسائر الحلق ... والسرد هو التتابع"<sup>35</sup>. إذن فالسرد في اللغة هو التتابع، وفي الحديث هو إيجادة السياق.

#### ب- السرد اصطلاحاً:

يعد السرد جزءاً من مفهوم اصطلاحى شامل عرفه النقد الحديث والمعاصر بعنوان كلي هو "علم السرد" (la narratologie)، فهو مصطلح يستخدمه الناقد ليشير إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم وبهذا يعود السرد إلى معناه القديم وهو النسيج.

<sup>33</sup> - ابن منظور "لسان العرب"، ج7، ص 125.

<sup>34</sup> - عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مادة سرد، تحقيق إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

<sup>35</sup> - سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ص 77.

وإذا ما تتبعنا بداياته الأولى، نجد أنه مصطلح نقدي جامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، ويعتبره "رولان بارت": "رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابة والسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والكوميديا، وضمن هذه الإشكال اللا محدودة للسرد نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات. إنه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدا شعب دون سرد"<sup>36</sup>.

إن السرد في تفكير "بارث" منصب على الفنون السردية الغربية، غير أنه وفي حقيقة الأمر يمثل أكثر مما ذكره بكثير. ففي مظاهر السرد مثلا أشكال أخر: كالأحاديث والمقامات والمسامرات ومغامرات الشطار واللصوص ... الخ. فالسرد بالنسبة إليه لا يكتسب معناه الحقيقي إلا من خلال العالم الذي يوظف فيه "ففي ما بعد المستوى السردى يبدأ العالم أي تبدأ أنساق أخرى (كالأنساق الاجتماعية، الاقتصادية والأيدولوجية)"<sup>37</sup>.

يتضح من خلال هذا القول أن رؤية "بارث" لمفهوم السرد ترتبط بالحياة التي يستمد منها السرد وجوده، ذلك أنه "بث الصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى انجاز سردي ... ولا علينا أن يكون هذا العمل السردى خياليا أو حقيقيا"<sup>38</sup>.

إن مصطلح السرد يعد بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة، يعمل على إعلائها وإثرائها بوصفه جامعا لمختلف المعارف والثقافات الإنسانية، وفي ظل هذا الانصهار المتبادل بين السرد وهذه المجالات لا يكون بإمكاننا التخلي عن اعتبار السرد ركنا أساسيا من أركان أية نظرية في المعرفة، فهو "إذن مصدر من مصادر معرفة الذات والعالم من حولها كما أنه مصطلح يستخدمه الناقد ليوضح البناء الأساسي الذي اعتمده المبدع أو الكاتب في تصوير العالم، إذ يأتي "كمفهوم وظيفي زمني متميز عن مفهوم العرض حيناً والتمثيل حيناً آخر"<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> - حبور دلال: بنية النص السردى في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2005، ص 8.

<sup>37</sup> - يوسف الأطرش: الخطاب السردى ومكوناته من منظور رولان بارت، مقال ضمن مجلة السرديات، مجلة تصدره جامعة منتوري قسنطينة العدد 1، جانفي 2004، ص 176.

<sup>38</sup> - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية وتقنيات السرد، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومية، الكويت، 1998، ص 256.

<sup>39</sup> - عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، الجزائر، 2000، ص 139.

وتعرفه "آمنة يوسف" بقولها: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"<sup>40</sup>.  
وعليه فإن السرد هو الكيفية أو الطريقة التي يعتمدها الكاتب أو الروائي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، إذن فالسرد هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي والسرد كمصطلح نقدي هو "الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو كل ما يتعلق بالقص"<sup>41</sup>. والسرد باعتبار أنه الطرف الأول في ثنائية السرد الحكاية هو "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، إذن فالسرد هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي"<sup>42</sup>.

#### - مكونات السرد:

على اعتبار أن السرد يعني فعل الحكي، فهو يحوي - بالضرورة - قصة محكية "هذه القصة تفترض وجود شخص يحكي وآخر يحكى له ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين، ويدعى الطرف الأول ساردا (Narrateur)، والطرف الثاني مسرودا له (Narrataire). والسرد (Narration) وهو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة"<sup>43</sup>. وذلك عن طريق قناة يمكن تصورها على الشكل الآتي:



ومن تضافر هذه المكونات الثلاث تتشكل البنية السردية<sup>44</sup>.

الراوي: يعرف بأنه "الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقة أو متخيلة ويخلص القول أي أنه المرسل الذي يقوم بنقل روايته إلى المروي له أو إلى القارئ"، والراوي وفق هذا المفهوم لا يقصد به الكاتب في حد ذاته أو مؤلف الرواية، فالمؤلف هو الذي اصطنع أحداث الرواية وحدد عنصر التخيل فيها، وهو الذي اختار الراوي المناسب فيها حتى يكون بمثابة ظله

<sup>40</sup> - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1985، ص 27-28.

<sup>41</sup> - المرجع نفسه، ص 28.

<sup>42</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

<sup>43</sup> - عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006، ص 63.

<sup>44</sup> - إبراهيم عبد الله: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط3، بيروت

2000، ص 19-20.

وكانه صاحبها ينقصه فقط الحضور المباشر، من هنا لا يشترط في هذا الراوي البروز باسم متعين، وإنما يكتفي بصوت أو بضمير ما.

المروي: "كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له". أي أن المروي يمثل المادة الحكائية التي هي بين يدي الراوي الذي يسرد تفاصيلها وأحداثها.

المروي له: وهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء كان اسما متعينا ضمن البنية السردية أم مجهولا فالمروي له هو الذي يقابل القارئ أو المتلقي شخصا كان أو مجموعة أشخاص، كما قد يكون فكرة أو أدبولوجيا في قالب تخيلي يخاطبها الروائي ويدافع عنها بغرض التأثير في القارئ وإقناعه براءه "فالمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة، لأن القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي"<sup>45</sup>. إذن فالعلاقة بين القارئ والراوي لا تقف عند حد التأثير وإنما تصل إلى حد الثقة.

#### 4- تحليل الخطاب السردى:

إن تحليل الخطاب السردى يتم بمستويات متعددة، لكل منها وحداتها الخاصة بها والتي تستدعي التحليل المستقل، إلا أن ذلك لا يعني فصل المستويات عن بعضها، إذ لا يمكن لأي منها القيام بمعزل عن الآخر لأنه سيفقد معناه إذا ما أخذ بشكل مستقل، فتحليل قصيدة شعرية يستلزم وصف مختلف العلاقات التي تقوم بين مستوياتها المتعددة، كالمستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي كذلك هو الحل بالنسبة للخطاب الروائي، فالتحليل يجب أن يشمل المستوى السردى كمجال يستعمل فيه الأديب تقنيات خاصة ينظم من خلالها مقولة، كما يجب أن يشمل مستويات أخرى، كالمستوى الأسلوبى والدلالي "ففهم قصة ما حسب رولان بارث لا يعني مجرد تتبع التطور الحدتي للحكاية بل يعني كذلك التعرف على طبقات المعنى التي تتداخل فيما بينها لتشكيل هذا المعنى وتنظيم العلاقات التي تقوم بين عناصر الأثر الواحد"<sup>46</sup>. وتختلف مستويات التحليل باختلاف الباحثين "فرولان بارث" (Rolan Barthe) يراها ثلاثة وهي: مستوى الوظائف، مستوى الحركات

<sup>45</sup> - حميد حميداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 45.

<sup>46</sup> - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الأفاق، الجزائر، ط2، 2003م، ص 23-24.

والأفعال، مستوى السرد أو الخطاب. ويرى أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها البعض وتتكامل بشكل تدريجي فالأثر لا يكمن في بدايته ولا في نهايته بل يتكون شيئاً فشيئاً مع تدرج الحكاية أو القصة، كما أن وحدة معينة على مستوى ما لا معنى لها ما لم تدرج في إطار مقابل من مستوى آخر أعلى منه فالوحدة الوظيفية بهذا المفهوم لن تكتسب معناها ما لم تدخل في السياق العام للحركات والأفعال التي تقوم بها شخصية ما، كما أن هذه الأفعال لن تأخذ معناها ما لم تكن مروية. في حين يرى "تودوروف" (Todorof) أن مستوى التحليل يكون كما يلي:<sup>47</sup>

**الجانب الدلالي:** نجيب فيه عن سؤالين هما: كيف يدل على شيء؟ على ماذا يدل النص؟.

**الجانب اللفظي:** يتضمن المقولات التالية: الصيغة (Mode)، الزمن (Temps)، الرؤية (Vision) والصوت (voix).

**الجانب التركيبي:** يتضمن بنيات النص كالنظام الفضائي والتركيب السردى، إضافة إلى ارتدادات خاصة بالمحمولات السردية، ويذكر لنا "تودوروف" أهم الجوانب الخاصة بالتحليل والتي يرى أنها شاملة، بما أنها تتسع للنص الأدبي بكامله، غير أنه أقتصر في دراسته على الجانب اللفظي وسانده في ذلك "جيرار جينيت" (Gerard Jeanette) لاسيما فيما يتصل بتحليل الحكى، ففهمهما للخطاب كان مقتصرًا على الحدود التي تقف عندها التصورات البنيوية، ولما كان الخطاب السردى بهذا المعنى فهو يقبل فكرة أن يدرس ويحلل مثلما يحلل النص والتحليل هنا يقوم بفرز وتحديد مواد الخطاب الروائي وبيان أهم مكوناته لتدرس لذاتها كمرحلة أولى، وفي علاقتها بالبنية الأم التي هي بنية الخطاب ككل كمرحلة ثانية، ويتم ذلك بالاعتماد على المستويات السابقة من أجل الوصول إلى توضيح بنياته الزمنية والمكانية إضافة إلى التعرف على شخصياته، وسنأتي فيما بعد إلى بيان كيفية توظيف الروائية "إنعام بيوض" لهذه البنيات في عملها الروائي، على أن نأخذ بعين الاعتبار أن للخطاب الروائي في الرواية الجزائية ما يميزه عن غيره ولعل خصوصيته تتمثل في مادته الحكائية فضلا عن تميز إستراتيجية الكتابة الروائية في حد ذاته.

<sup>47</sup> - سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي" (الزمن، السرد، التبعية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 35-36.



# الفصل النظري





# الفصل النظري :

## تقنيات البناء السردى في الرواية :

١ . بنية الزمن .

٢ . بنية الشخصية .

٣ . بنية الفضاء .

## ا. بنية الزمن:

### 1- مفهوم الزمن:

#### أ- لغة:

"زَمَنٌ: الزَمَنُ والزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزَمَنُ والزَّمَانُ العصر، والجمع أَزْمَنٌ وَأَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ. وزَمَنَ زَمَانٌ شديد. وَأَزْمَنَ الشيء: طال عليه الزَّمَانُ، والاسم من ذلك الزَمَنُ والزَّمِنَةُ، عن ابن الأعرابي وَأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زَمَانًا"<sup>48</sup>.

ويتناول مفهوم الزمن اللغوي "أبو هلال العسكري" في معجمه "الفروق في اللغة" حيث يقول: "إن اسم الزَمَنُ يقع على كل جمع من الأوقات"<sup>49</sup>، كما يقول أن: "الزَمَانُ أوقات متوالية مختلفة أو غير مختلفة"<sup>50</sup>، والملاحظ أن "العسكري" يتعامل مع الزمن على أنه ذو طابع رياضي لأنه تتابع لأوقات زمنية.

#### ب- اصطلاحاً:

إن الزمن من المقولات الأساسية التي شغلت بال الدارسين واستقطبت اهتمامهم وذلك لارتباطه بالأدب الفلسفة والعلم، بل بكل ما يمت للإنسان بصلة سواء من قريب أو من بعيد في ماضيه وحاضره أو حتى في آمال مستقبله وذلك تبعاً لشساعته المساحة الزمنية، إلا أن الزمن يبقى ملخصاً ومقيداً ثلاث أبعاد هي: الماضي، الحاضر، المستقبل وهذه الأبعاد نحسها في ذواتنا ونفكر وفق تحديداتها، لكن لا يمكن أن نلمس أحدها حتى يغيب بعضها عن الآخر.

هكذا تيقن الدارسون مما يعترى البحث في هذه المقولة من غموض، وما يشوبها من صعوبة لاسيما عند معالجتها مع الآخر معرفياً فتصير محيرة ومستعصية أكثر، ولعل خير من عبر عن هذا التعقيد القديس "أوغسطس" (angustin) "وهو يجيب عن هذا السؤال الخالد: ما هو الزمن

<sup>48</sup> - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1992، ص 199.

<sup>49</sup> - أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة: بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 263.

<sup>50</sup> - المرجع نفسه، ص 264.

؟ عندما لا يطرح عليّ أحد هذا السؤال فإنني أعرف وعندما يطرح عليّ فإنني أنذاك لا أعرف شيئاً<sup>51</sup>.

وهذا ما يدل على أن حياة الإنسان في حقيقة الأمر لها نقطة تقاطع دقيقة جدا مع سيرورة الزمن، غير أن الإنسان يبقى عاجز عن تقريب فهم الآخرين لهذه الحقيقة، لأنها حقيقة يعيشها ليمثل بعد ذلك جزء صغير جدا منها. إن كل ما سبق يدل دلالة قاطعة على أن البحث في مسألة الزمن ليس بالأمر الهين ولا اليسير وهذا ما نلمسه في آراء وأقوال العديد من الباحثين في هذا المجال:

• "فمنهم من ينفي وجود الزمن إطلاقاً، ومنهم من آمن بموضوعية الزمن وإمكانية ضبطه وفي حين يراه فريق آخر موجود نفسياً ولكن لا يمكن قياسه"<sup>52</sup>. "فهناك من ينفي وجود الزمن على اعتبار أن الماضي غير موجود لأنه إنقضى وفات، وأن المستقبل آت لا نعلم عنه شيئاً وقد لا يكون وبالتالي فهو غير موجود، أما الحاضر فلحظة لا تكاد تكون حتى تغيب ويصعب مسكها وتحديدها فهي إما ماضٍ أو مستقبل وهذا أيضاً غير موجود ومنه فالزمن حقيقة لا وجود لها"<sup>53</sup>.

• أما عن الفريق الثاني فيحاول أن يقسم الزمن بمعزل عن ذاتية الإنسان، وذلك برصد تحركات الأرض والشمس وهذا القياس ينفرد من الموضوعية لأن "الزمن الذي نشاهده في الطبيعة لا وجود له في ذاته إنه فقط طريقة وجود الأشياء، أما الزمن الرياضي فإننا نخلقه بأنفسنا (...). إنه تجريد لا غنى عنه في بناء العالم"<sup>54</sup>.

أي أن هذا الفريق عني بالزمن الرياضي وإليه تنسب القدرة على تنظيم الحياة الإنسانية وفق منهج زمني خاص ومتواضع عليه أقرب ما يكون إلى الموضوعية.

• أما الفريق الثالث فإنه يختلف عن سابقيه اختلافاً كبيراً من خلال التأكيد على وجود الزمن، لكنه يربطه بالذات لأنه لا يمكن قياسه إلا عند إلحاقه بالنفس التي تحسه وتعيشه، أي أنه يبقى أكثر ما

<sup>51</sup> - سعيد بفظين: تحليل الخطاب الروائي: (الزمن، السرد، التبعية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص 61.

<sup>52</sup> - محمد السويرقي: النقد النبوي والنص الروائي (نماذج تحليلية في النقد العربي)، إفريقيا، 1991، ص 9.

<sup>53</sup> - سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص 6.

<sup>54</sup> - إلهام علوم: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة: "ضمير الغائب"، "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2000، ص 84.

يكون متعلقا بالنفس والذهن، زمن ثمة استحالة قياسه قياسا موضوعيا، فهو بهذا يبعد عن الموضوعية.

إن اختلاف مفهوم الزمن عند هذه الفرق الثلاثة يرجع إلى اختلاف زوايا نظرتهم إليه فهو عند بعضهم غير موجود - وهمي - وعند بعضهم الآخر ظاهرة مجردة لأبد من قياسها موضوعيا للتحكم في الحياة الخارجية للإنسان، وإحلال النظام، أما عند الآخرين فهو حقيقة نفسية يصعب فهمها فهما دقيقا كما يصعب قياسها.

أما عن الفيلسوف "برتر اندرسل" (Berter Indres) فقد بلغ به البحث على اعتبار الزمن قضية وهمية إذ يقول: "هل الماضي موجود؟ كلا، هل المستقبل موجود؟ كلا، الحاضر - إذن - وحده موجود، غير أنه لا يوجد ضمن الحاضر فوات زمني بالمرّة، إذن فالزمن غير موجود"<sup>55</sup>. أي أنه وبدوره ينفي وجود الزمن بكل أبعاده، وفي المقابل هناك من يرى أن الزمن موجود دوما من خلال جميع أفعالنا، دون استثناء ومن ذلك بدأ الفلاسفة والنقاد والمفكرون يهتمون بمعناه وضبط تعريفه، فهو مفهوم ذو أبعاد مختلفة ومستعصية على القياس الدقيق، وهو ما يتضح أكثر من خلال ما يقوله القديس "أوغسطين" في كتابه "الاعترافات" (Les confessions): "لا يمكن حجز الزمن في الأبعاد المعروفة: الماضي، الحاضر والمستقبل، لأنها مجرد صفات توظفها اللغة للتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن، فالمستقبل مجال منتظر لم يحن بعد، والماضي انقضى ولم يعد له وجود والحاضر يتميز بعدم الثبات وامتداده لا حدود له (...). فالماضي نستعيده في الحاضر عن طريق الذاكرة، والمستقبل نتوقعه عن طريق الانتظار، أما الحاضر فهو مجرد رؤية وفيه للفاعل..."<sup>56</sup>.

ومن ثمة أمكن القول أن الوجود الإنساني مرتبط بوعي الإنسان بالزمن فوجودنا كله مبني عليه، ولقد أدى هذا الوعي بالزمن لديه إلى أن أصبح هاجس يشغل تفكيره ويعكسه عبر نتاجه الفكري والفني.

## 2- الزمن كبنية سردية:

<sup>55</sup> - هانز مير هوف: الزمن في الأدب، ت: أسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، أكتوبر 1972، ص 12.

<sup>56</sup> - عمر عيلان: توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصّي في رواية "بان الصبح" لابن هدوقة، ص 66-67.

لقد شغلت قضية الزمن العديد من النقاد والروائيين، وكان لكل واحد منهم طريقته الخاصة به في فهم القضية، كما لهم منطلقاتهم ومشاربهم المعرفية. فكانوا يذهبون في بعض الحالات إلى الانسلاخ عنها لإقامة معارف مستقلة لاسيما إذا ما تعلق الأمر بالزمن من حيث هو مكون سردي كما ظلوا - بالمقابل - متمسكين بها يستمدون منها تصوراتهم ليؤسسوا في الأخير مواقفهم التي يظهر فيها جليا أثر تلك الأصول المعرفية السابقة. وسواء أنهم حاولوا الاستقلال بآرائهم أو أنهم ظلوا رهيني تلك الأصول، إلا أن ما يحسب لهم اجتهادهم في وضع المفاهيم وصياغة التعاريف، فتتبع وتشتت حسب اختلاف اتجاهات الباحثين، وكانت مع هذا الاختلاف تتقارب أحيانا وتتباعد أحيانا أخرى كما اجتهدوا في البحث عن دلالاته.

وهكذا شغف كل دارس بالبحث في هذه المقولة - الزمن - ذلك أنه يعتبر الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة: "إذ لم يعد الأمر يتعلق في الرواية الجديدة بزمن يمر، ولكن بزمن يتماهى ويصنع الآن"<sup>57</sup>. وهذا بفضل العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره، ولذلك اتفق الدارسون والمهتمون بل وحتى الروائيون على أن الرواية الآن "تشكل الزمن بامتياز"<sup>58</sup>. فحاولوا مقارنة المظهر الزمني في الأعمال الروائية، كل من زوايته المنهجية ووفق رؤيته الخاصة. فالزمن في التصور الفلسفي وتحديدا لدى "افلاطون" (Aphlaton) هو "مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"<sup>59</sup>، فالزمن عنده عبارة عن فترة تتضمن حادثتين هما: الحدث السابق والحدث اللاحق؛ حيث أن الزمن ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة، بينما الزمن في تمثّل "أندري لالاند" (Andry Laland) هو: "ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث (...). لمواجهة الحاضر"<sup>60</sup>، إن الزمن في نظره هو خيط ينقل الأحداث ويشترط وجود مشاهد أو ملاحظ يقوم بمواجهة الحاضر، أما "غيو" (Guyou) فنظر إلى الزمن على أنه: "لا يتشكل إلا حيث تكون الأشياء مهياً على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد هو الطول"<sup>61</sup> فالملاحظ أن "غيو" يشترط

<sup>57</sup> - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003 ص 175.

<sup>58</sup> - إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص 98.

<sup>59</sup> - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الجزائر، 1998، ص 200.

<sup>60</sup> - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الجزائر، 1998، ص 200.

<sup>61</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

لوجود الزمن وجود خط تنتظم عليه الأشياء، يسمى هذا الخط الطول الذي تجري من خلاله الأشياء والأحداث.

ولما كان الزمن يسري بهذا المفهوم فقد اجتهد المهتمون في تقسيم الأزمنة، وفتحوا باب التقسيم الثنائي والثلاثي، وميزوا بين الأزمنة الداخلية والخارجية، وبين زمن القصة وزمن الخطاب وحددوا العلاقات القائمة بينهما ووزعوها إلى محاور.

وسأستهل الحديث عن هذه التقسيمات يتصور الشكلايين الروس ونظرتهم إلى قضية الزمن مادامت قضية الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بداياتها إليهم، وقد ميزوا بين المتن والمبنى الحكائي.

يرجع أهم بحث جاد في تحليل السرود المختلفة إلى الشكلايين، فبؤرة تحليل الخطاب الروائي عندهم تتمثل في التمييز بين ما سماه "توماشوفسكي" (Tomachevski): المتن الحكائي والمبنى الحكائي على مستوى العمل الروائي، كما ركزوا على العلاقات التي تجمع بين الأحداث مراعيين نظام ظهورها في العمل، ويظهر لنا أثر هذا التمييز في الدراسات اللاحقة التي تدل على الاهتمام بقضية الزمن كعنصر أساسي في بناء الرواية، كما يدل على تصوراتهم ومواقفهم البارزة في حقل الدراسة فالتقسيم الذي أقامه "توماشوفسكي" للعمل الحكائي وأرجعه إلى ما يسميه "بالمبنى الحكائي" (Fable)، و"المبنى الحكائي" (sujet) وأسهم في توجيه الباحثين من بعده وهم يدرسون الزمن، فالمبنى الحكائي يقصد به "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل"<sup>62</sup> مع مراعاة زمنية الأحداث وعلاقاتها السببية. أما المبنى الحكائي فيتألف "من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل"<sup>63</sup>. فهو يميز بين نوعين من الزمن في العمل السردي هما: زمن المتن الحكائي، وزمن الحكائي "فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه. أما زمن الحكائي فهو الوقت الضروري لقراءة العمل"<sup>64</sup>، وهنا يصبح هذا الزمن الأخير متعلقا بالقارئ.

<sup>62</sup> - الشكلايون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، الشركة المغربية للنشر المتحددين، الرباط، ط1، 1988، ص 180.

<sup>63</sup> - المرجع نفسه، ن ص.

<sup>64</sup> الشكلايون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1988، ص 180.

إن زمن المتن الحكائي هو الزمن الطبيعي الذي جرت فيه الأحداث أو الذي يحتاجه حدث ما حتى ينتهي، أي أن المتن الحكائي لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها.

أما زمن الحكائي فهو الذي يتحكم فيه السارد من أجل وصف مجموعة الأحداث وفق نظام معين. ويضطلع هذا الأخير لتحديد مدى تمكن الكاتب فنيا من صقل نصه السردي، خاصة أن المبنى الحكائي يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل الروائي وهذا ما يوضحه "توماتشفسكي" في قوله: "المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة علمية بحسب النظام الطبيعي للأحداث النظام الوقتي والسببي للأحداث، وفي المقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"<sup>65</sup>.

### 3- أنماط الأزمنة:

وعلى غرار الشكلانيين الروس "الذين كانت لهم محاولات بارزة في إعطاء انطلاقة قوية للنصوص السردية، فإننا نجد "تودوروف" (Todorov) هو الآخر قد ميز بين زمنيين:

- زمن القصة (Temps de l'histoire).

- زمن الخطاب (Temps du discours).

فهذا التقسيم الذي أقامه "تودوروف" للعمل الحكائي بين "القصة" و"الخطاب" يرادف تقسيم "توماتشفسكي" للمتن والمبنى الحكائي. ويؤكد "تودوروف" على الاختلاف بين زمن القصة وزمن الخطاب.

#### أ- زمن القصة / ب- زمن الخطاب:

إن زمن القصة - عنده - خطي، إذ يمكن أن تجري أحداث قصة ما في وقت واحد. إنه "زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل"<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> - عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الجزائر، 1998، ص 203-205.

<sup>66</sup> - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001، ص 49.

أما زمن الخطاب فهو متعدد الأبعاد، أي أن الأحداث لا تكون مرتبة لكن الخطاب ملزم بترتيبها، إذ تأتي الواحدة منها بعد الأخرى، ولابد من الإشارة هنا إلى أن الترتيب يأتي لخدمة أغراض جمالية متنوعة، وعن طريق استخدام العديد من الانحرافات الزمنية التي تمدنا بها الخطابات فهو «الزمن الذي تعطى فيه القصة زمانيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له»<sup>67</sup>.

وهكذا فبإمكاننا أن نميز في كل عمل حكائي بين زمنين:

- الزمن الأول: هو زمن القصة الذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث.

- الزمن الثاني: هو زمن الخطاب - السرد - فهو لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي.

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقياً على الشكل التالي:<sup>68</sup>

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في حكاية ما يمكن أن يتخذ هذا الشكل:

ج ← د ← ب ← أ

وفي هذا الإطار نجد أن "تودوروف" يطرح إشكالية أخرى تربط بمقولة الزمن من جهة وتسفر عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب من جهة أخرى ويتضح ذلك من خلال العلاقات التالية:

- التسلسل Enchaînement.

- التناوب Alternance.

- التضمين Enchassement.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> - المرجع نفسه، ص 49 .

<sup>68</sup> - حميد حميداني: بنية النص السردى (منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 73.



"التسلسل يقصد به متابعة حكي قصص متعددة وأحداث كثيرة، فبانتهاج الأولى يبدأ حكي الثانية وهكذا، أي أن التسلسل يقوم على رصف مختلف القصص ومجاورتها. أما التناوب فيقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب، أما التضمين فهو إدخال قصة في قصة أخرى"<sup>70</sup>. أي أن التناوب يقصد به حكي قصتين معا في نفس الوقت وتترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى.

أما التضمين فتكون هناك قصة أصلية تحتوي على قصص فرعية تدرج ضمن القصة الأصلية.

بعد هذا التمييز الذي أقامه "تودوروف" بين زمن القصة و"زمن الخطاب"، فإنه يقيم تمييزا آخر بين:

- "زمن الكتابة" Temps de l'écriture.

- "زمن القراءة" Temps de la Lecture.<sup>71</sup>

### ج- زمن الكتابة / د- زمن القراءة:

زمن الكتابة (زمن التلفظ) والذي "يصبح أدبيا بمجرد ما أن يتم إدخاله في القصة، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا"<sup>72</sup>. ويقصد به المدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث.

أما زمن القراءة (زمن الإدراك) "فيتحدد إدراكنا إياه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة"<sup>73</sup>، ويقصد به المدة اللازمة لإنجاز فعل

<sup>69</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 73.

<sup>70</sup> - تودوروف تزفيطان: مقولات السرد الأدبي. ت: سبحان الحسين وصفا فؤاد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992 ص 55 - 57.

<sup>71</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 74.

<sup>72</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 74.

<sup>73</sup> - المرجع نفسه، ص 74.

القراءة. إن "تودوروف" قد اقترح تقسيم ثنائي للزمن، غير أنه هناك من يرى إمكانية تقسيم الزمن في العمل الروائي إلى ثلاثة أقسام كما فعل "جينيت" (Geanette) و"ريكاردو" (Ricardou) وهي:

- زمن المغامرة Temps de l'aventure.

- زمن الكتابة Temps de l'écriture.

- زمن القراءة Temps de la lecture.

إن هذا التقسيم الثلاثي للزمن يسفر عن وجود نوع آخر هو: "زمن المغامرة" وهناك من يفضل تسميته بـ "زمن القصة" فهو الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المرورية، ومن خلاله تتضح المدة التي يغطيها السرد كما تتضح التقنيات السردية الموظفة.

يبدو مما تقدم أن الزمن الروائي قد تم تناوله على أيدي دارسي الخطاب الروائي من

زاويتين:

• "التقسيم الثنائي: ينظر أصحاب هذا التقسيم إلى الزمن الروائي من بعده الداخلي أي على مستوى البنية اللفظية للرواية.

• التقسيم الثلاثي: يحاول أنصار هذا التقسيم مقارنة الزمن من الداخل كبناء تقني مع الاستعانة بجهود الفريق الأول، ومن الخارج كرؤية تختلف باختلاف زمن القراءة والكتابة على حد سواء".<sup>74</sup>

إن التقسيم الثلاثي للزمن يسفر عن وجود ثلاثة أزمنة على الأقل - مما يعني أن الزمن يحتمل تقسيمات أكثر - وهي حسب هذا التحديد: زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد ثلاثة أزمنة أخرى تتمثل فقي: زمن الكاتب زمن القارئ والزمن التاريخي.

<sup>74</sup> - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة: "ضمير الغائب"، "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير)، قسنطينة، 2000، ص 92.

فالمجموعة الأولى تنتمي إلى ما يسمى بالأزمنة الداخلية علماً أن:

الزمن الداخلي هو نمط زمني يتعلق بالفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث الخطاب الروائي والمدة الزمنية التي تستغرقها الرواية، وكيفية ترتيب أحداثها زمنياً، ومدى تزامن تلك الأحداث أو تتابعها والكيفية التي يتم من خلالها التلاعب بالزمن تقديمياً وتأخيراً، إستباقاً واسترجاعاً  
....

أما المجموعة الثانية فتتنتمي إلى ما يسمى بالأزمنة الخارجية، ذلك أن الزمن الخارجي يؤكد على أن النص الروائي لا يجد بُدّاً من الدخول في علاقات زمنية تقع - أصلاً - خارج الخطاب السردي وتتعلق بموقع الكاتب من الفترة الزمنية المؤطرة للحكاية التي يكتب عنها، وموقع القارئ كذلك مما يقرأ عنه

فكل زمن من هذه الأزمنة له ما يميزه عن الزمن الآخر، لذلك فلا بد من تعريف كل زمن على حدة.

#### - زمن الكاتب:

وهو زمن يعرف من التوقيع التاريخي الذي يضعه الكاتب أسفل آخر صفحة من الرواية

#### - زمن القارئ:

إن هذا الزمن يبدأ عادة من تاريخ طبع ونشر الرواية.

#### - الزمن التاريخي:

إنه الزمن الحقيقي والذي يفترض أن تتموقع فيه الأحداث المشخصة، فهو بمثابة الإطار التاريخي للرواية، ونستدل عليه من خلال إشارات ضمنية كثيرة تلوح إليه.

ومن هنا يتضح لنا أن زمن الكاتب يخص المؤلف، أما زمن القارئ فهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي نعطيها لأعمال الماضي، في حين أن الزمن التاريخي يظهر التخيل بالواقع

وثلاثتها "تقيم علاقة مع النص التخيلي"<sup>75</sup>. وفي المقابل نجد أن زمن القصة خاص بالعالم التخيلي وزمن الكتابة أو السرد مرتبط بعملية التلطف، أما زمن القراءة فهو ذلك الزمن الضروري لقراءة النص.

ونعود لتؤكد - وانطلاقاً من التقسيم المذكور آنفاً - أن زمن الكتابة ليس هو زمن الكاتب وزمن القراءة ليس هو زمن القارئ، فهي أزمنة متفاوتة لذا أقر "تودوروف" و"دوكرو" بأن "قضايا الزمن مركبة في العمل الحكائي"<sup>76</sup>.

وإذا كان التقارب يحكم في الغالب بانعكاس العلاقة بين زمن المغامرة وزمن الكاتب، فإن زمن القراءة قد يؤدي إلى تغيير دلالات النصوص من حين إلى آخر. ومن الطبيعي أن تختلف الكتابات والقراءات باختلاف الأجيال والعصور والأزمنة، فالرواية التي قرأتها في فترة معينة قد أعيد قراءتها في فترة أخرى بطريقة تختلف عن الأولى إذن فالنص يحتوي على قراءات ومعاني متعددة.

وإذا كنت قد تحدثت عن رؤية بعض الباحثين الغربيين للزمن مع التركيز على أهم التقسيمات التي يحتملها الزمن في الرواية من تقسيمات ثنائية (تمحورت عند الروائيين في زمني القصة والخطاب) وتقسيمات ثلاثية (تمثلت عموماً في زمن القراءة وزمن الكتابة، إضافة إلى زمن المغامرة)، فإن النقاد العرب كانت لهم وجهة نظر خاصة حول هذه القضية، وكانت لهم جهودهم المعتمدة في هذا الميدان الشائك، وإن كانت هذه "التقسيمات الثنائية والثلاثية - تقف عند حدود معينة لا تتجاوزها"<sup>77</sup>.

وها هو الباحث "سعيد يقطين" يعتمد على التقسيم الثلاثي للزمن متمثلاً فيما يلي: زمن القصة وزمن الخطاب، وزمن النص.

يظهر الأول في زمن المادة الحكائية، فكل مادة حكاية ذات بداية ونهاية، ويعتبر هذا الزمن "زمناً صرفياً"، إنه زمن أحداث القصة في علاقاتها بالشخصيات والفواعل.

<sup>75</sup> - حسن مجراوي: نسبة الشكل الروائي، ص 114.

<sup>76</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 79.

<sup>77</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 89.

أما زمن الخطاب فيقصد بهم تجليات ترمين القصة وتمفصلاتها وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، وهنا يعطي زمن القصة بعدا متميزا ويعتبره "زمننا نحويا". أي أنه الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له.

إن زمن النص هو تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة، القراءة اللانهائية اللازمة كما يحلو لـ "سعيد يقطين" تسميتها ويعتبره "زمننا دلاليا".<sup>78</sup> كما يتجسد هذا الزمن من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ.

أما "يمنى العيد" وفي ضوء دراستها لرواية "الطيب صالح": "موسم الهجرة للشمال" فإنها تنظر للزمن نظرة خاصة بعض الشيء فهي في البداية تقسم الزمن الروائي - وكما هو شائع - إلى: زمن القصة وهو تسلسل للأحداث.

زمن السرد ويكون معاكسا لتسلسل الأحداث "يمارس لعبة فنية، يقدم ويؤخر في زمن ما يروى عنه (...) وفي العلاقة بينهما يتحرك الفعل الروائي"<sup>79</sup>، ثم تميز - بعد ذلك - في زمن القصة بين زمنيين متداخلين في بنية العمل الروائي هما: زمن القص وزمن الوقائع.

فأما زمن القص "هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد".<sup>80</sup> وأما زمن الوقائع "هو زمن ما تحكى عنه الرواية، يفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية للشخصية الروائية وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة"<sup>81</sup>.

ومن ثمة يمكن القول أن "يمنى العيد" من خلال هذا التقسيم تحاول أن تتجاوز دراسة الزمن النحوي إلى دراسة الزمن كموضوع أو كبنية متضمنة في العمل الروائي.

وبعد هذا العرض لبعض الجهود التطويرية على مستوى بينية الزمن الروائي، نخلص إلى أن الدارسين قد تناولوا عنصر الزمن في الرواية من زاويتين:

<sup>78</sup> - المرجع نفسه، ص 89 .

<sup>79</sup> - يمى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 231.

<sup>80</sup> - المرجع نفسه، ص 227.

<sup>81</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

القصة



الزمن الداخلي



الخطاب

القراءة



الزمن الخارجي



الكتابة

وأياً كان نوع الزمن فإنه سيمضي بنا تارة إلى الأمام، ويعود بنا تارة أخرى إلى الوراء وهذا ما يمكن أن يتقاطع مع تقنيات المفارقة السردية من استرجاع واستباق (...) حيث تتم العودة إلى الماضي أو التطلع إلى المستقبل وهذا ما سنأتي إلى بيانه من خلال النظام الزمني، خاصة إذا علمنا أن "جيرار جينيت" يصنف الزمن السردى إلى ثلاثة مستويات وهي:<sup>82</sup>

- مستوى النظام.

- مستوى المدة.

- مستوى التواتر.

82 - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص 69.

#### 4- تقنيات الزمن الروائي:

##### أ- النظام الزمني: L'ordre

ونقصد بدراسة النظام الزمني لحكاية ما "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"<sup>83</sup>. إذ لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية بسبب تعدد الأبعاد في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكاية في وقت واحد، في حين أن زمن السرد لا يسمح بوقوع عدد من الأحداث في وقت واحد بل يقتضي الاختيار والترتيب.

إن عدم التطابق بين زمن الحكاية وزمن السرد، أو زمن القصة وزمن الخطاب هو ما يولد مفارقات سردية ويجعل الزمن ينفلت من القياس الخارجي، ولا يمكن فهمه إلا في الداخل الإنساني الذي تتداخل فيه الأزمنة بشكل رهيب يستعصي على كل قياس.

ولهذا فإن "بورجس" (Borges) يرى أن "العمل الروائي المعاصر لم يعد يتطلى في رصيد مسيرة فرد أو جيل بأكمله، متتبعا بذلك سيرورته الزمنية وفق نظام خطي يمتد قدما إلى الأمام، بل إن مهمة بات تنحصر في التداخل الزمني الذي قد تمثله ليلة واحدة في حياة البطل"<sup>84</sup>.

فقد أصبح بإمكان الراوي أن يتابع تسلسل الأحداث طبقا لترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يمكن أن يطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداثا لم يبلغها السرد بعد.

إذن فالنظام عبارة عن ترتيب أحداث إما إلى الأمام (استباق)، وإما إلى الوراء (استرجاع) أو أن يتتبا بها فتكون (استشراق).

##### أ-1- الاسترجاعات: Analepsies

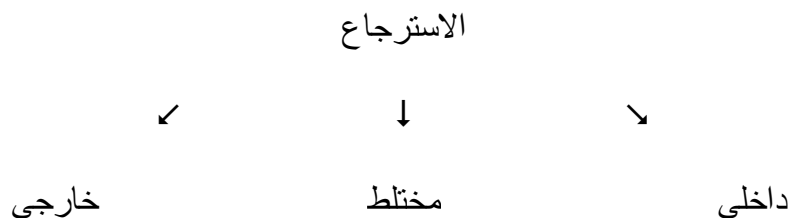
<sup>83</sup> - جيران جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج). ت: محمد معتصم وآخرون منشورات الاختلاف الجزائر، ط3، 2003، ص 47.  
<sup>84</sup> - إلهام علول: نسبة الخطاب الروائي عند واسيني الاعرج من خلال رواياته الأخيرة: "ضمير الغائب"، "سيدة المقام" و" ذاكرة الماء"، (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2000، ص 114.

يعد الاسترجاع من أبرز العناصر السردية التي استفادت منها الرواية، واستطاعت من خلاله أن تتلاعب بالزمن وتحرره من خطيته الخائفة، وفيه "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها لاحقة لحدوثها"<sup>85</sup>. وقد تكون هذه الأحداث سابقة على بداية السرد أو قد تكون مذكورة بشكل مختصر والكاتب يعود إليها لذكر مزيد من التفاصيل. وهناك من يفضل تسميتها "اللواحق" (Analepse) ذلك أن النقاد العرب قد ترجموا مصطلح (Analepse) إلى "الاستذكار" كما يفعل "حسن بحراوي"<sup>86</sup>. في حين نجد أن "سيزا قاسم" تترجمه إلى "الاسترجاع"<sup>87</sup> أما سعيد يقطين فيفضل تسميته "الارجاع"<sup>88</sup>، وعلى تعدد الترجمات واختلافها فإن المفهوم واحد في معظم الأحوال وهو "المفارقة بواسطة الاسترجاع".

بمعنى أن اللاحقة على نقيض السابقة تمثل استذكار حدث سابق للحد الزمني الذي بلغته العملية السردية. وهذه اللاسترجاعات أو ما يسمى باللواحق تهدف أساسا إلى استرجاع موقف أو أحداث سبق وقوعها في الحدث المحكي، وهو بهذا يجعل زمن القص يتوقف ليعود إلى الوراء بغرض إعطاء معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية.

إن الاسترجاع يتيح فرصة مهمة من أجل إلقاء الضوء على الجوانب المعتمدة في القصة والتعريف أكثر ببعض الشخصيات، إضافة إلى توضيح بعض الغموض خاصة أن الاسترجاع لبنة أساسية من لبنات البناء الروائي وإسقاط إحدى الاسترجاعات يؤدي إلى تخلخله.

ونظرا لاختلاف مستويات الارتداد إلى الوراء من الماضي البعيد والماضي إلى الماضي القريب، فقد نشأت أنواع مختلفة من هذه المفارقات السردية والتي يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي:



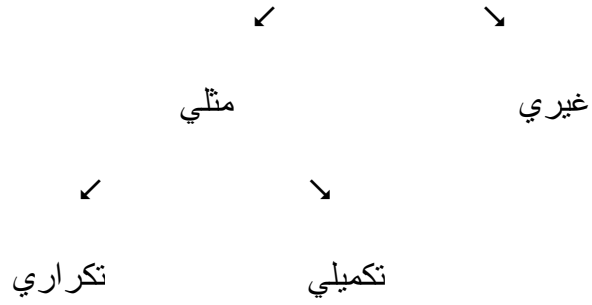
<sup>85</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التسوير، بيروت، ط1، 1985، ص 40.

<sup>86</sup> - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 119.

<sup>87</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص 39.

<sup>88</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 77.





### أ-1-1- الاسترجاع الخارجي : Analepsie externe

"ويعود إلى ماضٍ سابق لبداية الرواية"<sup>89</sup>. فهو خارج الحكاية الأولى ولا يلبث أن يدخل معها لأن وظيفته الوحيدة هي إكمال هذه الأخيرة، وهذا بتوضيح الأخبار الأساسية في القصة وإعطاء معلومات إضافية لتتوير القارئ ومنحه فرصة جديدة لفهم واستيعاب هذه الأخبار أو الأحداث السابقة أي أن هذه الاستذكارات "تخرج عن خط زمن القصة لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداث في القصة"<sup>90</sup>. إن توظيف الاسترجاع الخارجي من شأنه أن يساعد القارئ على التوغل في ذاكرة الراوي والتعرف على أحداث سابقة لبداية القصص دون أن يؤثر ذلك على المجرى الزمني للقصة.

### أ-1-2- الاسترجاع الداخلي : Analepsie interne

وهو "العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"<sup>91</sup>. ويتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي وهو بدوره نوعان:<sup>92</sup>

### أ-1-2-1- استرجاع داخلي غيري:

<sup>89</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة ل نجيب محفوظ، ص 40.

<sup>90</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسرد، دار هومة، الجزائر ص 170.

<sup>91</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص 40.

<sup>92</sup> - جيار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60-64.

وهو الذي يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، كأن يتم إدخال شخصية حديثا إلى السرد ويقوم السارد بالتعريف بها عن طريق استرجاع ماضيها وإضاءة سوابقها أو التطرق لشخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها. أي أنه يتم الاستعانة بهذا النوع من الاسترجاع - داخلي غيري - لاستعادة الماضي القريب لشخصية غابت عن الأحداث ثم تعود إلى الظهور من جديد.

#### أ-1-2-2- استرجاع داخلي مثلي:

وهو الذي يتناول المضمون القصصي نفسه الذي تناولته الحكاية الأولى، وهو نوعان:

- استرجاع داخلي مثلي تكراري: ويقل توظيف هذا النوع، حيث تعود الحكاية في هذا النمط على أعقابها للتذكير بأحداث سبق الوقوف عندها.

- استرجاع داخلي مثلي تكميلي: يتناول المقاطع التي سنأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية.

#### أ-1-3- الاسترجاع المختلط: داخلي - خارجي.

ويسمى مختلطا لكونه يجمع بين الاسترجاعين الداخلي والخارجي فهو إذن "فسحة زمنية مزدوجة: فترة واقعة قبل بداية القص وأخرى بعده"<sup>93</sup>. أي أنه استرجاع مزجي.

#### أ-2- الاستباقات: Prolepses

لقد ترجم بعض النقاد العرب مصطلح (Prolepese) إلى الاستباق، كما نجد ذلك عند "سعيد يقطين"<sup>94</sup>، أو "سيزا قاسم"<sup>95</sup>، ولكن مفهوم "السابقة" يظل واحدا وهو "المفارقة بواسطة الاستباق". أي سبق الأحداث عن طريق تقديم حدث آت أو الإشارة إليه قبل أوأنه.

ويبقى الاستباق الطرف الآخر من تقنيات المفارقة السردية (الارتداد) ونقصد به "تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق"<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> - عبد الوهاب الرفيق: في السرد (دراسة تطبيقية)، دار محمود الحامي، تونس، ط1، 1998، ص 85.

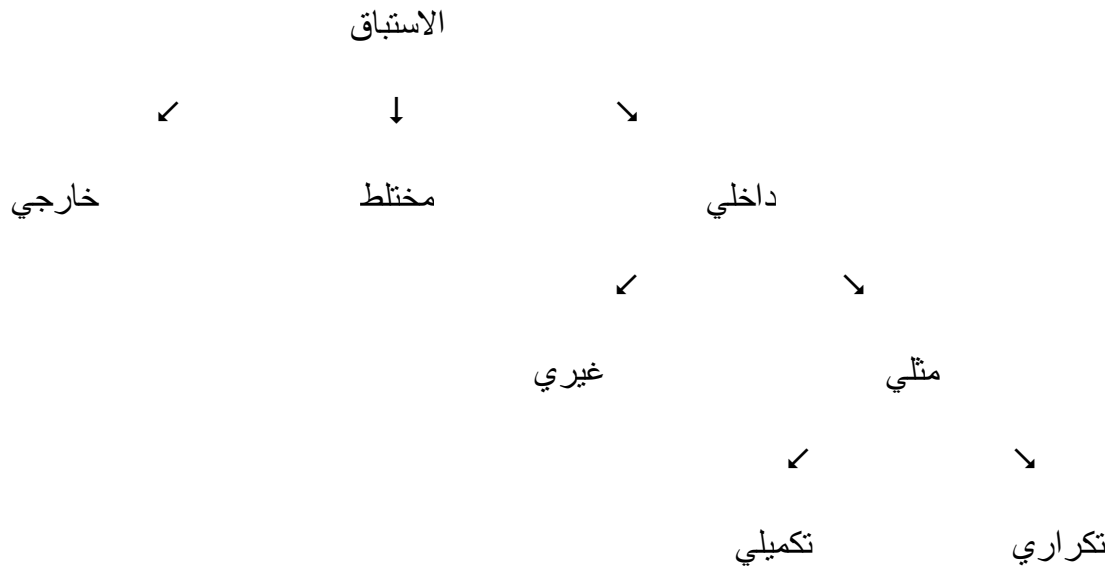
<sup>94</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 77.

<sup>95</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 43.

إن الاستباق يعطي للقارئ فرصة التعرف على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في القصة. وإذا كانت هذه التقنية الزمنية "نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموماً"<sup>97</sup>، فإنها أصبحت ذات سيادة في الروايات الجديدة وذات أهمية كبرى في بنائها الزمني بشكل عام، إذ يأتي "بمثابة توطئة لأحداث يجري الأعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات (...). كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات"<sup>98</sup>.

ولا يختلف الاستباق عن الاسترجاع في تقسيماته وأنواعه، إلا من حيث أن سعة الأول تتحدد فيما سيأتي في حين تكون سعة الثاني موجودة فيما مضى.

ويمكن أن نوضح أنواع الاستباق في المشجر التالي:



### أ-3- الاستشراف:

<sup>96</sup> - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 81.

<sup>97</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 43.

<sup>98</sup> - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص 132.

وهو "القفز على فترة من زمن القصة تتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"<sup>99</sup>.

أي أنه عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً قبل حدوثه، حيث يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد.

ولعل أهم ما يميز الاستشراف هو أن "المعلومة التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك من يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف شكلاً من أشكال الانتظار"<sup>100</sup>. فأن نقول أن الاستشراف هو سرد ما هو ممكن الوقوع فهذا لا يعني يقينية هذه الأحداث فوقعها ليس أكيد بل يبقى رهن الاحتمال والتوقع فقد يتحقق وقد لا يتحقق. ومما لاشك فيه أن لجوء الروائي إلى استعمال هذا الأسلوب أو هذه التقنية على مستوى النص الروائي لم يكن عبثاً، لأن القفز إلى الأمام وتحظي حاضر النص والتطلع إلى رؤية المستقبل هي وسيلة يعتمد إليها الروائي لتأدية وظيفة ما.

فقد يقدم الروائي تلخيصاً لأحداث معينة ممكنة الوقوع مستقبلاً ليهيئ القارئ لتقبلها فلا يفاجأ بها وهي على شكلها المفصل بصورة صريحة وواضحة، وهنا تكون الاستشرافات بمثابة "تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فنكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات فنجد في انتظار الحدث بشوق كبير. في حين نجد أن هذه التقنية تتنافى - في الرواية الواقعية التي تعد ظاهرة الاستباق نادرة فيها - مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدماً نحو الإجابة على السؤال: ثم ماذا؟.

كما تتنافى أيضاً مع مفهوم الراوي الذي يتفاجأ بالأحداث، ثم يفاجئ القارئ بها لأنه "كان يكشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة"<sup>101</sup>. وإذا كان الاستشرافات بمثابة تمهيد الأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها حدثاً حدثاً، فإنني أرى عمل الراوي هنا يتمثل في تحقيق نمو الأحداث، الأحداث التي تنتظر اكتمالها حتى آخر

<sup>99</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 167.

<sup>100</sup> - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 132-133.

<sup>101</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 44.

سطر في الرواية وتكتسب دلالتها "فدلالتها لن تكتسب معنى معين حتى تتحقق بصورة مفصلة لا ضمنية مثلما الحال في" الاستشراف كتمهيد" (Amorce)<sup>102</sup>. إذ يعمد الروائي إلى تقديم الأحداث الممكن وقوعها ضمناً وكأنه يشير إليها فقط في انتظار "أن تعلن بصورة صريحة وهذا ما أطلق عليه "بالاستشراف كإعلان" (Annonce) أي عندما يخبر بصراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"<sup>103</sup>.

ومن هنا يتضح أن التطلعات التي ينتظر تحققها قد تتأكد بصورة فعلية وقد لا تتأكد، وهذا يعني أنها ستبقى رهينة الشك حتى يحين أوان تجسيدها فعلياً. وهذا ما يجعل الاستشراف حسب "فاينريخ" (Faynrikh) شكلاً من أشكال الانتظار"<sup>104</sup>.

وللاستشراف وظيفتان، فقد يكون "استشراف كتمهيد" و"الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة"<sup>105</sup>.

كما قد يكون الاستشراف كإعلان "عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"<sup>106</sup>.

#### ب- المدة:

ونعني بها التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، وليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا الشكل، إذ يتولد لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب لذلك تعرف المدة عادة على أنها: "المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد إلى الماضي البعيد أو القريب واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الارتداد على صفحات

102 - حسب مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133.

103 - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص 137.

104 - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990، ص 132-133.

105 - نفس المرجع، ص 133.

106 - نفس المرجع، ص 137.

الرواية<sup>107</sup>. فتحليل مدة النص القصصي تتمثل في ضبط العلاقة بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي أي السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات وال فقرات والجمل.

ولما كانت دراسة المدة وقياسها بهذه الصعوبة، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكن بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكاية وتباينها، ولهذا يقترح "جيرار جينيت" أن تدرس المدة من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة والحذف، المشهد والوقفة. ويطلق عليها اسم "الأشكال الأساسية للحركات السردية" وترتبط هذه الحركات بتسريع السرد وإبطائه:

- تسريع السرد يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف.

- تعطيل السرد يشمل تقنيتي المشهد والوقفة.

**ب-1- الحركات السردية:**

**ب-1-1- تسريع السرد:**

**- تقنية الخلاصة: (التلخيص) Résumé / Sommaire**

لقد كان التلخيص ميزة من أهم الميزات التي أتمم بها السرد الروائي، إذ يشكل النسيج الذي يلتحم به العمل الأدبي عن طريق تناوبه مع المشهد. تعتمد الخلاصة في الحكاية على: "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"<sup>108</sup>.

ففي الخلاصة يستعرض الراوي أحداثاً متعددة، أو فترة زمنية معينة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال. لهذا فالخلاصة قد تكون "المرور السريع على فترات زمنية لا يرى

107 - أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70.

108 - حميد حميداني: بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 76.

المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ"<sup>109</sup>. فالخلاصة "لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة (Le Bilan) أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية"<sup>110</sup>.

للخلاصة أهداف كثيرة تتمثل فيما يلي:

الإلمام السريع بفترات زمنية طويلة، عرض شامل للمشاهد، تقديم عام لشخصية جديدة تجنّب القارئ الوقوع في الملل أثناء القراءة والحفاظ على نفس المستوى من التشويق.

### - الحذف: Ellipse

وهي تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة زمنية من زمن الحكي دون التطرق إلى ما جرى فيها. كما يعرف الحذف بأنه "أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطية للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي"<sup>111</sup>.

ولعلّ لجوء الروائي إلى هذه التقنية نابع من عجزه على أن يقول كل شيء، فهو يبطن حيناً ويففّر حيناً على فترات مختلفة الطول يرى أنها ليست جديرة بالاهتمام. وينقسم الحذف إلى نوعين هما: حذف صريح، حذف ضماني.

#### • الحذف الصريح: Ellipse déterminée

ويصدر عن إشارة محددة ومعلنة إلى الفترة التي نحذفها، وبالتالي فهناك تصريح بهذا الحذف يشير إليه الكاتب وفي شكل موجز.

#### • الحذف الضمني: Ellipse indéterminée

هو الحذف الذي لا يصرح به في النص فلا تتم الإشارة إلى الزمن المحذوف، بل إن القارئ يكتشفه بمفرده من داخل البناء القصصي ويستخلصه من خلال ثغرة في التسلسل الزمني.

<sup>109</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 52.

<sup>110</sup> - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 153.

<sup>111</sup> - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999، ص 164.

## ب-1-2- تعطيل السرد:

### - تقنية المشهد: (Scène) أو (السرد المشهدي Récit Sénique)

وهي "التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا ومباشرا"<sup>112</sup>. فالمشهد يتمحور حول الأحداث المهمة المشكّلة للعمود الفقري للنص الحكائي، إذ ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي المحافظة على طبيعتها الأصلية.

ويعني المشهد أيضا: آونة زمنية قصيرة تتمثل في مقطع نصي طويل، وفي المشهد تتضح الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم ولهذا فإنه: "محور الأحداث الهامة ويحظى بالتالي بعناية المؤلف"<sup>113</sup>، كما "يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوبة"<sup>114</sup>. والمشهد في الروايات الحديثة يعتبر قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية (استرجاع استشراف، تدخلات تعليمية من السارد ... إلخ).

ولهذا أمكن القول أن المشهد يركز على الأحداث الحاسمة التي تقدم للقارئ في لحظة ذروتها القصوى. ويبقى المشهد في السرد أقرب المقاطع السردية إلى التطابق مع الحوار.

### - الوقفة: Pause

وهي تقنية سردية تقوم على: "الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التمامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية"<sup>115</sup>.

112 - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص 89.

113 - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 56.

114 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

115 - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999، ص 170.



وهي تشترك "مع المشاهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر...<sup>116</sup>. ويمكن أن نميز نوعين من الوقفة: وقفة وصفية، وقفة تأملية.

#### • الوقفة الوصفية:

"وتعنى توقف الزمن توقفا تاما، يتحرك من دون أي حركة زمنية وهذا يحدث في مقاطع الوصف"<sup>117</sup>. ولهذا يسميها الكثيرون الوقفة الوصفية والتي تشكل قطعا معزولة عن السياق الزمني للقصة، إذ تستطرد الرواية في وصف المكان أو الزمان أو إحدى الشخصيات. فهذه الوقفة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها كي يتسنى له تقديم التفاصيل الجزئية.

#### • الوقفة التأملية:

"إن التوقف يحصل جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي يستغرق مقطعا من النص القصصي، فالراوي أو السارد عند ما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الرواية أو القصة، ولكن من الممكن ألا ينجر عن الوصف أي توقف للحكاية، إذ أن الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما"<sup>118</sup>.

#### ج- مستوى التواتر:

المظهر الثالث من مظاهر زمانية الأثر الأدبي هو "التواتر السردية"، ويعود فضل الريادة في الاهتمام بعلاقات التواتر إلى "جيرار جينيت" وهو الذي عده أحد السمات الأساسية للزمنية السردية.

<sup>116</sup> - حسن بجاوي: بنية الشكل الروائي، ص 175.

<sup>117</sup> - فضيلة ملكسي: بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير)، 2000م، ص 122.

<sup>118</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة، الجزائر، ج2، ص 174.

ويرى "جينيت" "أن الحدث ليس له فقط إمكانية الوقوع، إنما أيضا أن يعاود الوقوع مرة أو مرات أخرى (...). والمنطوقات السردية يمكنها أن تقع مرة واحدة أو تتكرر مرات عديدة في النص الواحد"<sup>119</sup>.

فالتواتر ينطلق في تحديده من كون الحدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أن يعاد إنتاجه أيضا ذلك أنه يمثل "العلاقة بين تكرر الحدث أو الإحداث المتعددة في الحكاية وتكرارها في القصة"<sup>120</sup>.

ومن هنا أمكن لنا أن نضبط لعلاقات التواتر ثلاثة ضروب:

### ج-1- التواتر الانفرادي: Singulatif

وفيه نحصي حالتين:

- "أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة: أي أن يتوافق تفرد الحدث المسرود مع تفرد المنطوق السردية، وهو النوع الأكثر تواترا وشيوعا في الاستعمال، ويسميه "جينيت" "المحكي المفرد"<sup>121</sup>.
- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية: وهذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره "جينيت" كسابقه محكيا فرديا بحكم التساوي الحاصل في عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصي"<sup>122</sup>.

### ج-2- التواتر التكراري: Répétitif

وهو أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، فنجد خطابات عدة تحكي حدثا واحدا وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو من عدة شخصيات، وقد سمى "جينيت" هذا النوع من التواتر: "المحكي التكراري"<sup>123</sup>.

<sup>119</sup> - إلهام علول: "بنية الخطاب الروائي عند واسيني الاعرج" (بحث مقدمة لنيل درجة الماجستير)، 2000، ص 148.

<sup>120</sup> - إبراهيم صحراوي: تحليل الادين (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص 90.

<sup>121</sup> - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999، ص 175.

<sup>122</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

### ج-3- التواتر المتشابه: Itératif

وهو أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، فالظواهر التكرارية في القصة يعاد - غالبا - إنتاجها في الخطاب بإضفاء بعض اللمسات التركيبية وقد أطلق "جينيت" على هذا النوع اسم "المحكي التكراري المتماثل"<sup>124</sup> وفي ذات الصدد يقول "تودوروف": "وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القصة المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه، ثم القصة المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحد بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة"<sup>125</sup>.

لقد تبين لنا كل ما تقدم ولو بشكل تقريبي أو نسبي المعنى العام للزمن بصفة عامة والزمن الروائي بصفة خاصة، وقد تجلى لنا أن هذا الأخير زمن "يفقد احتماليته وواقعيته، ويتحول من جراء ذلك إلى محض مدلولات نصية تتوالى إبتاعا في الخطاب (...) وتكون ذات طبيعة لفظية بحيث يمكن التقاطها وكشف دلالاتها من خلال الإشارات الزمنية الموثقة في النص"<sup>126</sup>، فكل ما يزعمه كتاب الرواية والقصة في تحديد ملامح الزمن عبر نصوصهم السردية يعد عملا نسبيا لا يمكنه التماس الدقة، فالسارد حين يسرد حكاية ما لا يمكنه اصطناع زمن حقيقي يتسم بالرتابة والوحدة، وهو في ذلك مضطر إلى اصطناع كل الأزمنة معتمدا في ذلك على فهمه الخاص لنظام الأفعال في القصة وتكون مهمة الدارس هنا الكشف عن البنية الزمنية في نص سردي معين مبرزا خصوصية نظام الزمن لدى ذلك الكاتب ومدى تموضع أبعاد الزمن الثلاث في المسار السردية، ولذلك فإنني قد اكتفيت - من خلال ما سبق - بالإشارة إلى بعض القضايا المتصلة بالزمن، دون تعمق في دراسة موضوع الزمن الروائي بما يلزم من تفصيل وتدقيق، وغاية ما أسعى إليه هو الإفادة من بعض الأدوات الإجرائية التي شاع استعمالها لهذا الغرض، وفهم العلاقات الزمنية التي ينتظم بها النص الروائي والعمل على تقديم تحليل بسيط لتلك العلاقات للوقوف على تفصلات البنية الزمنية للرواية موضوع الدراسة: "السمك لا يبالي" لإنعام بيوض.

123 - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 176.

124 - المرجع نفسه، ص ن.

125 - أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70.

126 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 195.

## II. بنية الشخصيات les personnages :

### 1- مفهوم الشخصية:

#### أ- لغة:

ورد في مادة "شخص" عند ابن منظور ما يلي: "الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص وشخص وأشخاص (...). وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه (...). الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"<sup>127</sup>.

#### ب- اصطلاحا:

يختلف مفهوم الشخصية في الرواية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها. فهي لدى الواقعيين التقليديين شخصية من لحم ودم تحاكي الواقع الإنساني المحيط، أما بالنسبة للرواية الحديثة فيرى نقادها أن الشخصية الروائية ما هي سوى كائن من ورق لأنها تمتزج بالخيال الفني للروائي وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها "فهي شخصية من اختراع الروائي فحسب"<sup>128</sup>، فالشخصية في العمل الروائي هي المحرك للأحداث والدافع بها إلى التطور والنماء، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة الهامة التي تحتلها الشخصية في علاقتها بالخطاب الروائي وفي علاقتها أيضا بالقارئ الذي أصبح المنتج الثاني للنص وفي ذلك يرى "رولان بارث" "أن الخطاب ينتج الشخصيات فيتخذ منها ظهوراً"<sup>129</sup>.

إن الشخصية هي المنتجة والقائمة بالفعل ولا غنى عنها في أي بناء روائي، بل هي كذلك "العمود الفقري للعمل الروائي"<sup>130</sup> على حد تعبير "بشير بويجرة".

أما عند "عثمان بدري" فهي "العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها"<sup>131</sup>. من خلالها "تتكامل مختلف العناصر الروائية الأخرى كالحدث والزمان والمكان..."<sup>132</sup>.

<sup>127</sup> - ابن منظور: لسان العرب، مج1، مادة شخص، ص 280-281.

<sup>128</sup> - أمّنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 26.

<sup>129</sup> - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (تقنيات السرد)، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الكويت، 1998، ص 72.

<sup>130</sup> - بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 5.

يتضح مما سبق مدى أهمية الشخصية في العمل الروائي من جهة، ومدى تأثيرها في الحدث الروائي من الجهة أخرى، على أساس أنه ثمرة من ثمرات تصارعها وتطاحنها، أو تضافرها وتوادها، ويلخص "عبد المالك مرتاض" دورها في قوله: "الشخصية هي (...) فعل وحدث وهي في الوقت ذاته وظيفة أو موضوع"<sup>133</sup>.

## 2- طريقة تقديم الشخصية:

هناك تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات للقارئ، فمن الروائيين من يرسم شخصياته بأدق تفاصيلها فيقدمها بشكل مباشر ويخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه كما في الاعتراف. وهناك من يحجب شخصياته عن كل وصف مظهري.

و من هنا يتضح لنا أن هوية الشخصية الحكائية تتحدد بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة وهي:<sup>134</sup>

1/ ما يخبر به الروائي.

2/ ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3/ ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

وفي ذات الصدد يقول "عبد المالك مرتاض": "أنها هي التي تسترد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف أي أداة السرد والعرض"<sup>135</sup>.

## 3- دراسة الشخصية الروائية:

### - كيف ندرس الشخصية ؟

131 - عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، ط1، دار الحدائق، بيروت، 1986، ص 7.

132 - نفس المرجع، ص 7.

133 - عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 67.

134 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005، ص 12.

135 - عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 67.

دراسة الشخصية هي أن نقوم بعكس ما يفعله الكتاب تماما، إذ ينطلق من جزئيات وتفاصيل بسيطة يعمل فيما بعد على ربطها بالرواية ربطا عضويا لتكتمل الصورة العامة لها، وسأحاول أن بين كيفية تفكيك هذه الصورة.

### • مخطط دراسة الشخصية:

يمكن دراسة شخصيات العمل الروائي سواء كانت رئيسية أو ثانوية من خلال التعرف على:

- الاسم: من هو ؟

- المظهر والشكل: كيف تبدو هذه الشخصية ؟

استخلاص المقومات الجسمية والنفسية والاجتماعية (الجسم الثياب الهيئة).

إبراز التكوين النفسي والاجتماعي يتم من خلال التطرق لـ: نشأتها وبيئتها والثقافة، إضافة إلى الجانب الانفعالي الوجداني (مزاج وعواطف، طباع والسلوك).

### • تقييمها الإجمالي-الوظيفي:

ماذا تريد ؟ ما هي غايتها في الرواية ؟ هل هي سامية أم دنيئة، نبيلة أم وضيعة، شريفة واضحة أم حقيرة ملتوية ؟

ما طبيعة علاقاتها بمن حولها ؟ علاقة الوثام والانسجام أو التوتر والصدام نتيجة توافق الغايات أو اختلافها ولا بد من مراعاة:

- تقييم الأعمال التي قامت بها في الرواية.

- تحديد نوع الشخصية (تصنيفها).

ويجب هنا أن ننوه إلى أهمية هذه المرحلة، فالتقييم الإجمالي للشخصية أهم عنصر في الدراسة لأن باقي العناصر الأخرى ما هي في حقيقة الأمر إلا تصنيف وتبويب للمعلومات الواردة في الرواية، أما التقييم، فهو الحكم على الشخصية من خلال المعطيات الموجودة لدينا ونحن هنا في

موقف القاضي فلدينا من جهة أعمال هذه الشخصية التي قامت بها في الرواية، ومن جهة أخرى لدينا عوامل مختلفة تعتبر كدوافع للقيام بفعل معين أو الامتناع عنه.

#### 4- أبعاد الشخصية:

تقوم دراسة الشخصيات في الرواية على ثلاث أبعاد إذ "عندما يرسم كتاب القصة شخصيات قصصهم فإنهم يقدمونها لنا بأبعادها الثلاثة:

- البعد الخارجي: ويشمل المظهر العام والسلوك الظاهري.
- البعد الداخلي: ويشمل الأحوال الفكرية والنفسية والسلوك الناتج عنها.
- البعد الاجتماعي: ويشمل ظروف الشخصية الاجتماعية بوجه عام<sup>136</sup>.

#### أ- البعد الخارجي (الفيزيولوجية) للشخصيات:

للبعد الفيزيولوجي أهمية قصوى في توضيح ملامح الشخصية وتقريبها من القارئ، ويأتي في مقدمة هذا البعد: الأسماء والصفات ثم الشكل والمظهر.

#### ب- البعد الداخلي:

ويلج الروائي من خلاله العالم الداخلي للشخصية الروائية فيصف أحوالها عواطفها وأفكارها.

#### ج- البعد الاجتماعي:

يتضح هذا البعد من خلال نقطتين هامتين هما:

- الشخصية وعلاقتها بغيرها داخل المتن الروائي.
- الصراع الحاصل بين الشخصيات داخل المتن الروائي.

<sup>136</sup> - غطاشة داود، راضي حسين: قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط2، عمان، ص 127.

## 5- تصنيفات الشخصية (أنواع الشخصية):

لقد اعتمد النقاد - في بادئ الأمر - على التصنيف الكلاسيكي للشخصيات؛ حيث تنقسم إلى نوعي هما: الرئيسية (الأساسية)، الثانوية (الفرعية). ولابد من الإشارة هنا إلى أن هذا التقسيم يتخذ من قيمة الشخصية في العمل الحكائي ودورها فيه عاملا أساسيا له، وما لبثت أن تنوعت هذه التصنيفات على أن يبقى لكل تصنيف منها مشربة وطريقته الخاصة به، وسنورد بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر من خلال هذا الجدول التوضيحي:

### جدول توضيحي عن أهم تصنيفات الشخصية<sup>137</sup>

الصفحة	التصنيف المقترح	-المرجع أو صاحب التصنيف
	نوعه	
52 و 54	<b>التصنيف الكلاسيكي</b> - الشخصية الرئيسية: والتي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث، والتي تقوم بالدور الأساسي الهام في العمل الفني. - الشخصية الثانوية هي التي تقوم بدور فرعي ومساعد في الأحداث وهي ضرورية أيضا للحدث.	عبد دياب "التأليف الدرامي" دار الأمين، الطبعة الأولى.
	<b>تصنيفات أخرى</b>	
156	يصنف الشخصية تبعا للنظرة الخارجية: - الشخصية التاريخية: تواجدت في فترة معينة من فترات التاريخ، وكان لهما دور في التطورات التي عرفتها الأمة.	إبراهيم صحراوي "تحليل الخطاب الأدبي" دار الأفق، الطبعة الأولى،

<sup>137</sup> - هند سعدوني: ذاكرة الزمن المتأزم بين الواقع والتمثيل في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة "ذاكرة الجسد" و"ذاكرة الماء" - نموذجاً -

(بحث مقدم لنيل درجة الماجستير)، قسنطينة، 2003/2004، ص 74 - 76.



	<p>- الشخصية الأدبية: من اختلاف المؤلف ونتاج خياله.</p>	<p>الجزائر، 1999.</p>
<p>99</p> <p>إلى</p> <p>107</p>	<p>الشخصية المدورة (personnage rond): تشكل عالما كليا معقدا تشع بمظاهر كثيرة، تتسم بالتناقص: تكره وتحب، تصعد وتهبط، تؤمن وتفكر، تفعل الخير كما تفعل الشر. إنها متبدلة الأطوار لا تستقر على حال تفاجئنا دوما، إنها شخصية مغامرة شجاعة معقدة (هي معادل مفهوماتي للشخصية النامية (Dynamique)).</p> <p>الشخصية المسطحة (personnage plat): تشبيهه مساحة محدودة بخط فاصل (لكنها في بعض الأطوار قد تنهض بدور حاسم)، إنها شخصية بسيطة تظهر على حال لا تكاد تتغير ولا تتدل في عواطفها ومواقفها وأمور حياتها بعامة. ثم أنها لا تفاجئنا، (فهي معادل مفهوماتي للشخصية الثابتة (statique)).</p>	<p>د. عبد المالك مرتاض</p> <p>"في نظرية الرواية"</p> <p>- بحث في تقنيات السرد لسلسلة عالم المعرفة (24)، الكويت، 199.</p>
<p>110</p> <p>إلى</p>	<p>مأخوذ من "سيمائية فليب هامون" حول الشخصية الروائية.</p> <p>نمط الشخصية المرجعية (personnages référentiels): وهي بدورها تنقسم إلى أربعة أنواع:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- شخصية تاريخية.</li> <li>- شخصية أسطورية.</li> <li>- شخصية رمزية.</li> <li>- شخصية اجتماعية.</li> </ul> <p>وهي شخصيات أساسية وظيفتها: التثبيت المرجعي.</p> <p>- نمط الشخصيات الواصلة: personnages embrayeurs هذا</p>	<p>محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1994.</p>

<b>11</b>	<p>النمط من العلامات الدالة على وجود الكاتب والقارئ أو ما ينوب عنهما في النص، أنها الشخصيات الناطقة بلسانها.</p> <p>- نمط الشخصيات التكريرية: personnages anaphores</p> <p>خصائص هذا النمط وصوره المفضلة هي الحلم ومشهد الاعتراف والكشف عن السر والتبشير والاسترجاع، وكذا حكمة الأجداد والذكرى والوضوح والمشروع وتثبيت المراجع.</p>	
-----------	---	--

### III. بنية الفضاء: l'espace

#### 1- مفهوم الفضاء:

##### أ- لغة:

إن الفضاء هو "المكان الواسع من الأرض"<sup>138</sup>، "وأفضى فلان إلى فلان: صار في فرجته وفضائه وحيزه"<sup>139</sup>، من هنا يبدو لنا أن الفضاء تصور ذهني أو مفهوم مجرد يدل على امتداد معين.

ولعل أهم ما يجب توضيحه هنا هو ارتباط لفظة "الفضاء" بلفظين آخرين هما: "المكان" و"الحيز" وهما في حقيقة الأمر مرادفان لها، كما يجب كذلك الأخذ بعين الاعتبار أن كل لفظة لها معناها الخاص مع اشتراكها في المعنى العام مع الألفاظ الأخرى، ومن هنا تجدر بنا الإشارة إلى تعريف كلا اللفظتين:

- يعرف "المكان" بأنه: الفضاء المحدود من الأرض، وهذا ما يجعل للمكان وجودا ماديا محسوسا. فهو يدل على كل ما هو مستقر وموجود في الخارج.

- أما عن لفظة "الحيز" فهي أقرب للفضاء منه للمكان. إذ أن الحيز يعين العلاقة بين المكان والعناصر المرتبطة به من جهة، وبين هذه العناصر مع بعضها البعض من جهة أخرى ويمكن أن نعتبر الحيز مصطلحا ذا مدلولين: أحد هما مجرد معنوي وهو قرين الفراغ أو الامتداد اللغوي. وهذا التصور يجعله قريب الصلة بمفهوم الفضاء. وثاني المدلولين هو أن الحيز مدرك بالإحساس، إذ هو حركة الشيء في هذا الفراغ. إذن الحيز أعم من المكان وأشمل من الفضاء.

ينطلق "حميد لحميداني" من فكرة تفضيله لمصطلح الفضاء الذي يمثل - بالنسبة له - مجالا أكثر انفتاحا من المكان من خلال مؤلفه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" تحت

<sup>138</sup> - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج2، 2000م، ص 195.

<sup>139</sup> - ن م، ص 195.

عنوان "نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان، والذي يعتبر على حد قوله محاولة خاصة في إطار البحث عن حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان، فنجده يقيم تمييزاً بين المكان والفضاء على أساس أن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها فإنها تعمل على خلق أمكنة أخرى حتى ولو كان ذلك في أفكار الشخصيات، ومجموع هذه الأمكنة هو ما أطلق عليه اسم "الفضاء"، "الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان"<sup>3</sup>. إنه "شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان قد يكون متعلق بمجال جزئي في مجالات الفضاء الروائي"<sup>4</sup>.

كما تحيز بعض النقاد إلى مصطلح المكان على أساس أنه الوحيد الذي يمكن الإمساك به ورسم معالمه وتحديده جغرافياً، والواقع أنهم ينطلقون في ذلك من الدراسات الغربية في هذا المجال فهناك هندسة المكان (ARCHITECTE)، أي جمالية المكان التي تتأتى من طرف تشكيله ضمن الفضاء الروائي، كما نشير في هذا السياق إلى مؤلف "باشلار" (bachelard) "جماليات المكان" الذي قارب فيه الفضاء الروائي والجماليات المتاحة له، والتي من شأنها أن تزيد في جمال التشكيل الروائي.

أما الناقد "عبد المالك مرتاض" فقد تفرد باستخدامه لمصطلح الحيز، إذ نجده يدافع عن هذه التسمية في كل كتاباته النقدية المتعلقة بالسرد. ففي كتابه "نظرية الرواية" يرفض رفضاً تاماً تسمية أخرى غير الحيز فيقول: "حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا النص مفهوم علة إيثارنا مصطلح الحيز وليس الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية، ولعل أهم ما يمكن ذكره هنا حتى لا نكرر كل ما قررناه من قبل، أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم (...). على حين أن المكان نريد أن نوقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"<sup>1</sup>، ومن ثمة فإن "مرتاض" يدعونا إلى ضرورة استعمال مصطلح الحيز لما له من أصول وتفرد، إذ أن المكان يعني الجغرافيا وأن الفضاء يعني الفراغ بالضرورة، بينما الحيز قادر على أن يشمل كل ذلك من حيث يطلق "على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس: كالخطوط والأبعاد، الأحجام، الأثقال، والأشياء

<sup>3</sup> - حميد لحميداني: بنية النص السردى، ص 64.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 63.

<sup>1</sup> - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مطابع الرسالة، الكويت، 1988، ص 141.

المجسمة مثل الأشجار، والأنهار...<sup>2</sup>. وبهذا يشمل الحيز المبنى الحكائي ككل ويضم بدوره عدة فضاءات، وما المكان إلا نوع من هذه الفضاءات وهو الذي يمثل الفضاء الجغرافي. فالفضاء هو إحدى العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة، وعلى حد تعبير "حسن نجمي" يتعين علينا "أن نرتقي في قراءتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القراء كصفحات زائدة لا يهم إن ألغيناها - المهم هو الحكاية - إلى مستوى التثمين الجمالي الضروري"<sup>3</sup>.

وبعيدا عن كل الخلافات الناتجة بشأن تحديد دلالة مصطلحي: الفضاء والمكان وما له علاقة بهما (الحيز، الفراغ ...) فضلنا الاستئناس بموقف الفيلسوف "مارتن هيدجر" ( MARTIN HIEGGER) الذي ذهب في حديثه عن الفضاء للقول: "أن الجسر مكان، وهو كشيء يضع فضاء تندمج فيه السماء والأرض..."<sup>140</sup>، ولأنه كذلك فهو يحدث فضاء أي "أن الفضاءات التي تقطعها يوميا مهياة بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على الأشياء، وبما أن البناء هو تشييد الأمكنة فهو على هذا النحو تأسيس وجمع للفضاءات أيضا"<sup>141</sup>، وهكذا فالمكان - كما يبدو من خلال قوله - منفصل عن الفضاء، بل هو الذي يوجد هذا الأخير فهو بحاجة دائمة إليه.

فالفضاء المتمسم بالامتداد والاتساع يتحدد وجوده من خلال امتلائه بالأمكنة التي يؤدي اختلافها على المستوى الجغرافي إلى الاختلاف على مستوى الدلالي.

وسنحاول الآن أن نقدم مفهوما للفظ "الفضاء" في المجال الاصطلاحي، وأن نبني تصورنا عنه من دون إطالة في الحديث عن تفاصيل التحديدات المتباينة بشأن مصطلحات تتداولها الكتب النقدية (المكان، الحيز، الموقع) خاصة بعد تراكمات معرفية تصب في هذا السياق.

## ب- اصطلاحا:

إن مصطلح "الفضاء" (L'espace) واحدا من أكثر المصطلحات النقدية اشكالية في الدراسات العربية المعاصرة، فقد تداولته بغموض حاد ومفاهيم متعارضة، ولعل دليل ذلك وجود

<sup>2</sup> - عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة في رواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص 245.

<sup>3</sup> - حسن نجمي شعرية الفضاء السردى (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 60.

<sup>140</sup> - عمار زعموش: دراسات في النقد والأدب، دار الأمل، قسنطينة، 1998، ص 177-178.

<sup>141</sup> - المرجع نفسه، ص 177.

دراسات تراهن على تميزه وأهميته كعنصر بنائي، على أن نتجاوز النظرة إليه كديكور هندسي ليصبح علامة تبني النص جماليا وتحدد أبعاده الفنية. وبالعودة إلى الجذور الأولى لهذا المصطلح لوجدنا أنه يرجع إلى "تخلخل علاقة الإنسان بأقدم مكان وأرسخه وهو الأرض نتيجة أبحاث الفضاء التي تلح على اكتشاف عوامل مكانية أخرى تنافس الأرض في علاقة الإنسان بها"<sup>142</sup>.

لقد استأثر هذا مصطلح باهتمام العديد من الباحثين مع ميلاد الرواية التي لا تعبر عن اهتزاز علاقة الإنسان بالأرض إنما تعنا بجوهر هذه علاقته، وهذا ما جعل الدراسة السردية تتحول إلى فضاء رحب لا تحده حدود تماشيا مع صيغ الخطاب، ورؤى السارد والشخصيات وكلها تسهم بقسط وافر في الكشف عن القيم المختلفة التي تختص بإنتاجها عناصر الفضاء ومكوناته.

هكذا تمثل النقد العرب هذا المصطلح ومارسوا عليه انشغالهم السردية، وبالرغم من ذلك فإن "الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكاية تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي"<sup>143</sup>.

وهنا يتضح لنا أن "الإسهام النقدي في دراسة الفضاء في الرواية، لا يرقى إلى تشكيل نظرية واضحة متكاملة ومحددة الملامح، بل أنه لا يعدو أن يمثل مجرد آراء متفرقة واجتهادات عاجزة عن ضبط موضوعه ضبطا يحدد مجاله بدقة"<sup>144</sup>.

وهذا ما يؤكد على صعوبة تحليل الفضاء الروائي بالرغم من أهميته البالغة في العمل السردية وفي هذا السياق يقول "هنري ميتران" (Henri Mitterrand) "لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكاية، ولكن هناك فقط مسارات للبحث مرسومة بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة"<sup>145</sup>.

لكن هذه الصعوبات التي تقف في وجه الدارس ولا تعني العجز عن مقارنة الفضاء الروائي - بل إلى صعوبة البحث فيه - إذ لا يمكن أن ينفي وجود معالم متميزة نستطيع من خلالها أن نتبع الفضاء الروائي.

<sup>142</sup> - نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ص 39.

<sup>143</sup> - عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، مجلة عالم الفكر، ص 12

<sup>144</sup> - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 173.

<sup>145</sup> - المرجع نفسه، ص ن.

يختلف الاهتمام بالفضاء لدى الأدباء باختلاف أهدافهم ومراميهم التي يعملون على نقلها للقارئ، فقد تضيق دائرة الحدث وتضيق معها مساحة الفضاء، إذ لا يظهر في النص إلا ليثبت محدودية حركية الحدث، وقد يتسع الفضاء في بنية النص السردي فيتعلق أكثر بشخصيات العمل وهنا يصبح الفضاء جوهر الرواية ومغزاها. كما تجدر الإشارة إلى حضور الفضاء في الرواية ضروري لأن هذه الأخيرة تتميز ببنيتها السردية الطويلة، وتعدد الشخصيات فيها، إضافة إلى اتساع فضاءها الذي يبدو واضح المعالم، وبإمكانه التعامل مع حركة السرد بتجلي تثبيت الأحداث ومنعها من التداخل والتقاطع.

وعلى غرار الاختلاف في المفهوم، فإن النقاد العرب والأجانب يختلفون كذلك في تقسيم الفضاء ويذهبون مذاهب مختلفة في تصنيفه.

## 2- أنواع الفضاء:

ثمة تصنيفات كثيرة للفضاء وسأكتفي بإيراد التصنيف الأكثر شيوعاً، وقد اقترحه "حميد لحميداني" الذي يبدو أكثر وعياً بماهية الفضاء وأبعاده الواسعة، فيرى أن "مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال"<sup>146</sup>:

- الفضاء الجغرافي.

- الفضاء النصي.

- الفضاء الدلالي.

- الفضاء كمنظور.

ويعود "حميد لحميداني" بعد ذلك لإقصاء النوعين الأخيرين من أنواع الفضاء على أساس أن "لهما علاقة بمباحث أخرى، واتخذنا هنا تسمية الفضاء دون أن يدل على مساحة مكانية محددة، على خلاف المفهومين الأولين"<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 62.

<sup>147</sup> - عبد الرحيم عزاب: البناء الروائي عند عبد الملك مرتاض "صوت الكهف" - نموذجاً-، (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي) 2000/1999م، ص 73.

وتجدر بنا الإشارة إلى كل شكل من أشكال الفضاء على حدة، على أن نكتفي في ذلك بالتصنيف الذي اقترحه "حميد لحميداني" وسار على نهجه كثيرين. لأنه تقسيم منهجي يعين فقط على تنظيم العمل وتأطير الرؤية.

### أ- الفضاء الجغرافي: L'espace Géographique

ويقصد به الإطار المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك في أبعاده الشخصيات وينبني هذا الإطار بوساطة التمكن من الإيهام بالمكان الذي تحتاجه القصة المتخيلة "يعكس قدرة الروائي على تحويل المكان - حقيقيا كان أو تخيليا - الذي تدور فيه أحداث القصة من وجود ذهني إلى لغة مقروءة يستطيع القارئ فك رموزها وإعادة تشكيل تفاصيل المكان الذي يوهم به الروائي بناء على ما قدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية ومن خلال الأماكن المختلفة، أو بتوضيح العلاقات التي تربط بينهما وبين الشخصيات"<sup>148</sup>، أي أن القاص يبدأ بالتخيل في رسم صورة للمكان حسب تصوره الخاص ثم يترجمه بلغة الوصف، ليباشر القارئ بعد ذلك تحويله من مستوى اللغة إلى مستوى الصورة أو حتى إلى مستوى الواقع، وحتى يضمن السارد سير عملية الانتقال والتحويل على الوجه الحسن ودون صعوبات فإنه، يعمل على مد القارئ لمجموعة من الإشارات الجغرافية التي تخفر على استكشاف المكان وتحديد معالمه، فاستوعاب القارئ وتعرفه على هذه الإشارات يجعله قادر على التنقل من موضعه إلى عوالم شتى "إلى روسيا تولستوي، إلى باريس بلزاك، إلى القاهرة محفوظ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه، فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء"<sup>149</sup>. فكل رواية تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة إدماج في المكان لأن هذا الأخير هو "خديم الدراما فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة (...) تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"<sup>150</sup>. فالروائي وأثناء تشكيله لفضائه المكاني الذي ستجري فيه الأحداث يعمل على أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وذلك قصد إبراز التأثير المتبادل بين كل من الشخصية والمكان الذي تعيش فيه بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن "تكشف لنا عن الحالة

148 - سعيد يقطين: قال الراوي: البنات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء، 1997، ص 238.

149 - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 74.

150 - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.



الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"<sup>151</sup>. فالمكان "يتحول إلى خشبة مسرح واسعة، تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها، ونوازعها، آمالها وآلامها، كما يحرص الروائي على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطاراً زمكانياً"<sup>152</sup>، ذلك أن الروائي أكثر وعياً بالعلاقات التي توجد بين الشخص والشيء والتي تبذل في العالم الروائي الذي يحيط بها، فهو يشكل الديكور الذي يتحرك الأبطال في إطاره حتى يتيح لنا فرصة رؤيتهم وترقيهم، فظهور الشخصيات ونمو الأحداث في العمل السردي هو الذي يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، والمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطاً بالحركة السردية من جهة وبالشخصيات المجسدة لها من جهة أخرى "إن أي مكان باعتباره خشبة فارغة يستدعي شخصية لتحتله، فالمكان والشخصية يستمدان معاً من بعضهما"<sup>153</sup>، إن تشخيص المكان في الرواية أو في أي عمل سردي عموماً، هو الذي يجعل من أحداثها شيئاً محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ بمعنى أنه يوهم بواقعيتها وهذا أمر طبيعي مادام أي حدث لا يمكن أن نتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك نجد أن الروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني فهو يقدم دائماً حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي "تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن"<sup>154</sup>.

إن الروائي يسعى من خلال عمله الإبداعي إلى الإيهام بواقعية عالمه التخيلي، لذلك فهو يستعين بعدد كبير من العناصر الواقعية في تشكيل فضاء عمله على اعتبار أنه الإطار العام الذي تنتظم فيه الأحداث ومن خلاله يتم تقديمها إلى القارئ.

151 - المرجع نفسه، ص ن.

152 - جبرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، ت: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2002، ص 19.

153 - جبور دلال: بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل الماجستير في السرد القديم)، جامعة قسنطينة،

2006/2005 م ص 116.

154 - حميد حميداني: بنية النص السردي، ص 53.

## ب - الفضاء النصي: L'espace textuelle

يمثل الفضاء النصي المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية إذ "يقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق"<sup>155</sup>، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين.

والفضاء النصي فضاء مكاني أيضاً، لأنه يتشكل عبر مساحة معينة هي مساحة الكتاب، غير أنه محدود لا تتحرك فيه الشخصيات وإنما هو فضاء تتحرك فيه عين القارئ، ويتم من خلاله اتصال القارئ بالمبدع عبر كل مقاطع النص بداية من الغلاف والعنوان وصولاً إلى الصفحة الأخيرة من الكتاب، كما أنه يقوم بتحديد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي وتوجيهه لفهمه فهما خاصاً، فهو يشكل بكل أبعاده مساحة تتحرك فيها رؤية القارئ، ذلك أنه "فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"<sup>156</sup>.

ومع تطور أنماط الطباعة ووعي الكتابة ازداد اهتمام الكُتّاب بهذا النوع من الأفضية وبعُدُّ "ميشال بوتور" (Michelle potor) من أهم من اهتم بالفضاء النصي في الرواية إلى درجة أنه يُعرّف الكتاب تعريفاً تقنياً يقوله: "إنّ الكتاب كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقاً لمقياس مزدوج: طول السطر وعلو الصفحة"<sup>157</sup>.

تعد دراسة الفضاء النصي جزءاً لا يتجزأ من الدراسة النقدية للنصوص السردية إنه مهم في فهم الخطاب الروائي ككل، حتى وإن كان كُتّاب الروايات القديمة لم يهتموا بكيفية ظهورها إلى القارئ، ولم يسهموا في تصميم غلافها، غير أن الحال لم يظل كذلك في العصر الحديث حيث تطور فيه وعي الكاتب بضرورة تخطيط روايته بدءاً من الغلاف - لأنه أول لقاء له بالقارئ - وصولاً إلى آخر صفحة في الكتاب، لذلك نجد أن كماً كبيراً من كُتّاب الروايات الحديثة والمعاصرة أبدى اهتماماً بالأشكال الطباعية وهنا ازداد وعي الروائيين بالمستجدات التقنية المدهشة في عالم الطباعة، كما أنه أدرك أهميتها في وصول نصه بالطريقة المثلى والأسرع إلى القارئ، فقد أصبح

155 - حميد حميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 55.

156 - نفس المرجع، ص 56.

157 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسين الأعرج من خلال رواياته الأخيرة: "ضمير الغائب"، "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، (بحث

مقدم لنيل الماجستير)، 2001/2000م، ص 179.

قادراً على توظيفها في صناعة الرواية، من خلال اختياره للعنوان الأمثل والأقدر على اختزال رؤيته وتكثيفها دلالياً وتنظيم المطالع والفصول والخواتم وتغيير التشكيل وفقاً للأهمية المنصبة على عنصر دون آخر إضافة إلى الاهتمام بتوزيع الكتابة على البياض.

### ج- الفضاء الدلالي: L'espace figuré

ينشأ هذا الفضاء من الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالات المجازية بشكل عام، فالفضاء الدلالي هو "الفضاء الذي يتشكل من خلال قدرة اللغة على الخروج عن معناها الشكلي الظاهري للغوص في دلالات مختلفة من خلال تنوع التراكم اللغوي التي تنتج فرصة كبيرة للمتلقى للتأويل والتفسير"<sup>158</sup>.

إن الفضاء الدلالي يتشكل من خلال اللغة وهي ليست ثابتة ولا قوالب جاهزة تبني أشكالاً تعبيرية مختلفة، وتحرر المفردات من معانيها الجامدة لتدفع بها إلى جزئيات متعددة، وهنا يصبح للمفردة الواحدة معاني متعددة تبعاً لتعدد استعمالاتها الحقيقية أو المجازية، كما تختلف باختلاف القراء ومستوياتهم، إذا فهي لغة إبداعية تخلق لغة من أخرى على أن تبقى هذه الأخيرة ذات صلة بالصور المجازية ومالها من أبعاد دلالية خاصة أن التعبير الأدبي له معانٍ متعددة بعضها حقيقية والأخرى مجازية وهذا ما يؤكد "جيرار جينيت" عندما يشير إلى الفضاء الروائي الذي يتولد من خلال اللغة فهو يحيل إلى مبحث بلاغي هو "المجاز"، كما أنه يتحدث عن فضائية اللغة وفعاليتها وقدرتها على تشكيل سياقات تتضاعف معانيها، تميل إلى ما هو حقيقي تارة، وما هو مجازي تارة أخرى، وبين هذا وذاك يتشكل الفضاء الدلالي ويقول في هذا الصدد: "إن العبارة اللغوية لا تكون أحادية المعنى دائماً، بل هي في تضاعف مستمر بحيث نجد من الكلمات ما يحمل في الآن دالتين، وإذا كانت البلاغة تسمى إحداهما دلالة حرفية، والأخرى دلالة مجازية، فإن الفضاء الدلالي ينحصر بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي (...). وهذا الفضاء هو بالتحديد ما يسمى صورة"<sup>159</sup>. إن الفضاء الدلالي ليس له وجود فعلي في الواقع، لأنه مجرد مسألة معنوية لذلك فإن دراسته في الرواية من منظور "الصورة المجازية" قد يكون بعيداً عن مجال الرواية، بل أن مجاله الخصب

<sup>158</sup> - حكيمة سبيعي: بنية الفضاء الروائي في رواية: "ذاكرة الجسد وفوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير)

جامعة بسكرة، 2004/2000م، ص 58.

<sup>159</sup> - جبور دلال: بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2006/2005، ص 114-115.

الشعر الذي هو كسر دائم للغة، وخلق لغة جديدة من خلال هذه اللغة المكسورة ذاتها"<sup>160</sup>. وبالتالي يمكن إقصاء هذا التصور في مجال البحث في الفضاء الروائي لأنه "يُبعد الدارس عن موضوع الخطاب الروائي ويدفع به إلى التيه في مضامين بلاغية أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية"<sup>161</sup>. فهذه الدراسة تكون خصبة وتأتي ثمارها في مجال الشعر أكثر منه في مجال الرواية، ذلك أن الشعر يبقى ميدانا للخلق والإبداع اللغوي.

#### د- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال، أي أن العالم الروائي بما فيه من شخصيات وأشياء يبدو مشدود إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة.

إن "كريستيفا" (Kristuva) وحينما نتحدث على هذا النوع من الأفضية إنها تقصد بذلك زاوية النظر التي يقدم بها الروائي عالمه الحكائي إلى القارئ حيث تقول: "هذا الفضاء يُحوّل إلى كلّ، إنّه واحد، وواحد فقط مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، والخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب هذه الخطوط وهي الأبطال الفاعلون الذين تتسج الملفات بواسطتهم المشهد الروائي"<sup>162</sup>، فهذا الفضاء حسبها يرتبط بزاوية رؤية الراوي.

إنّ دراسة الفضاء الروائي ما زالت أكثر ميلا إلى الغموض المنهجي، ولعلّ مردّ ذلك إلى تداخله مع موضوعات ومباحث مختلفة، كالسرود وزاوية الرؤية وغيرها، وهذا ما جعل إمكانية عزله عنها أمرا يكاد يكون مستحيلا ولهذا سنكتفي بدراسة الفضاء الجغرافي والنصي فحسب، لأنهما يعتبران جزءا مُهماً في فضاء الحكوي وهو الذي يهمننا، أما الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور فسنعمل على إسقاطهما في دراستنا للرواية، خاصة أن الأوّل يعود إلى موضوع الصورة في الحكوي، أما الثاني فيهتم بزاوية النظر الروائي.

160 - حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

161 - المرجع نفسه، ص 62.

162 - حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

### 3- الفضاء كبنية سردية:

إنّ الفضاء الروائي - وانطلاقاً ممّا أسلف ذكره - يعتبر هاجس مركزي في كتابة الروائيين الجزائريين الذين حاولوا أن يكتبوا واقع الفضاء الجزائري المعيش روائياً، في زمن التحولات المأساوية وفي زمن المحنة، وهي الكتابة التي تحمل وعياً - متدرجاً في النضج بحسب كل كاتب - بأزمة الفضاء الراهنة وبمصيره كذلك، ولهذا وجب النظر إلى الفضاء في الرواية الجزائرية على أنه إشكالية سردية بالأساس يصعب عزلها عن بقية العناصر السردية الأخرى للتداخل الشديد بينها، كما أنها تبحث في كيفية نسج العلاقة بين فضاء المرجع (Espace du référent) وفضاء التخيل (Espace de la fiction)، ذلك أن رحلة الفعل السردية تخضع لقوانين العالم الروائي والكتابة الروائية، وهي تسعى إلى صياغة جديدة مبدعة، وتحاول إلى جانب ذلك أن تقيم توازناً بين الفضاء المرجعي (Espace référentiel)، والفضاء النصي (Espace textuel). بحيث لا ينقطع الأخير عن الأول ولا ينسخه في الوقت نفسه، ذلك أنّ الأوّل فضاء معطى (espace donné) أمّا الثاني فهو بنية تخيلية (Structure frictionnelle).

وعلى العموم فإن الاختلاف الشديد في تناول مكون الفضاء في الرواية، لا شك دليل على خصوبة هذا المبحث وقدرته على توجيه النقّاد للسير في دروب مختلفة، لا تخلو في النهاية من فائدة تكمن في المساهمة بقسط وافر في تسليط الضوء على بنية العمل الروائي وكشف كل جزئياته وتبسيط كل علاقاته.



# الفصل التطبيقي

# الفصل التطبيقي:

## دراسة تطبيقية في رواية "السك لايبالي" لإعاري يوسف:

I. تحليلات الزمن في رواية "السك لايبالي":

✽ أفاط الأزمنة في الرواية.

1. الزمن الداخلي.

أ. زمن القصة.

ب. زمن الخطاب.

2. الزمن الخارجي.

II. بنية الشخصيات في رواية "السك لايبالي":

1. أبعاد الشخصيات.

2. أهم شخصيات الرواية.

3. مميزات شخصيات الرواية.

III. جمالية الفضاء في رواية "السك لايبالي":

1. بنية الفضاء النصي (الطباعي).

أ. النصيم الخارجي للرواية.

ب. النصيم الداخلي للرواية.

2. بنية الفضاء الجغرافي.

أ. الأماكن المخلقة.

ب. الأماكن المنفحة.

## 1. تجليات الزمن في رواية "السماك لا يبالى":

إن الزمن من أهم بنيات الخطاب الروائي، كما أنه قضية سردية يتنافس حولها السرد ويشكلونها تبعاً لمطالبهم النصية، إذ يقسم الدارسون الزمن إلى محورين رئيسيين تتجاذبهما جدلية الداخل والخارج، وتتحكم فيهما أشكال الكتابة وطرائف السرد، ويتم من خلال التقاطبات الزمنية وفرض هيمنة معينة على سرعة الحكي ودرجات حضور المسرود داخل السياق المناسب، ويمكن رصد مختلف التجليات الزمنية من خلال التفصيل في أشكال الزمن.

### \* أنماط الأزمنة في الرواية:

#### 1- الزمن الداخلي:

"تتعلق الأزمنة الداخلية بالفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية، وكذا ديمومة النص الروائي وترتيب الأحداث داخل الخطاب"<sup>163</sup>.

إن الزمن الداخلي هو أحد المتعلقات الثابتة لأي نص حكائي، إذ تنتشر أجزاءه إلى زمن الواقع (زمن القصة)، و(زمن المتخيل) زمن الخطاب السماك لا يبالى، رواية أحداث ينظمها الحكي الخالص، ويستبد بتقديمه صوت أحادي الجهة يبثه (السارد / الشاهد) على الوقائع، وبالتالي يمكن حصر الأزمنة الداخلية كالتالي:

#### أ- زمن القصة:

"إن التداخل العميق بين الماضي والحاضر في الرواية يؤدي إلى صعوبة دراسة الزمن فيها لذلك لجأ بعض الدارسين إلى تقسيم زمن القصة إلى: زمن القص، وزمن الوقائع"<sup>164</sup>.

ويمكن أن نميز على مستوى رواية "السماك لا يبالى" بين هذين الزمنين، ذلك أن قصتها ينتازعها محوران زمنيان:

- **المحور الأول:** ويبدأ من الحاضر أي من خروج بطلة الرواية نور في سيارتها الخاصة رفقة البطل (نجم) في نزهة ليلية على ربوة مقابل لجبل الشنوة الذي يفصلها عنه مدينة تيبازة وخليجها

<sup>163</sup> - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 26.

<sup>164</sup> - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، (بحث متقدم لنيل درجة الماجستير)، جامعة قسنطينة، 2000، ص 132.



الساحر، ويتحدد اللقاء ذات غروب يوم من حقبة أهوال الممارسات الإرهابية في الجزائر، هناك في حمى الطبيعة وغمرة المغيب، وفي هذا اللقاء يظل سؤال واحد يفرض نفسه بالحاح مفاده: ماذا سيحدث؟.

وما حدث هو افتراق البطلين (النجم، نور) بعد أن قفلا راجعين من نزهة ليلية في ميناء تيبازة بطلب من "نور" بقولها: "لا أريد أن أراك بعد اليوم"<sup>165</sup>. ليلتقيا صدفة بعد مرور شهرين في نفس الميناء "لم تره ثانية إلا في اليوم الستين من الأبد. كان ذلك بمحض الصدفة؟ في ميناء تيبازة"<sup>166</sup> وذلك عندما كان "نجم" متجها لتلبية دعوة صديقه "الهادي" على العشاء "كان مدعوا للعشاء عند صديقة الهادي الذي يمتلك فيلا على شاطئ الشنوة قرب تيبازة ... ما إن وصل إلى مشارف المدينة حتى داهمته رغبة لا تقاوم في التعرّيج على الميناء ... يذكره بها ... إنها هي واقفة قبالة البحر"<sup>167</sup>.

وقد اقترح "نجم" على نور فكرة تلبية الدعوة معه وهنا قررت مرافقته، حيث أتيحت لها فرصة التعرف على الدكتور "قرين" الذي أعجب بها أيما إعجاب، حيث "راح الهادي يفترسها كمن يعاين صيدا جديدا ويخمن حظوظه في الظفر به"<sup>168</sup>. فنور حسبته "المرأة التي تسكن كيانه والتي انتظرها طيلة أربعة آلاف سنة"<sup>169</sup>. لقد جاءت "نور" لتحي كل ما قد مات فيه خاصة بعد أن أفصح عن رغبته في الزواج منها "لكني تغيرت، أقسم لك، أريد الزواج منها"<sup>170</sup>. غير أن "نور" رفضت الدخول في علاقة معه لمجرد كونه مغرم بها، أو حتى لتلبية رغبة "نجم" في زجها بين أحضان رجل آخر من أجل التخلص منها، ونتيجة لهذا الرفض قرّر الهادي الهجرة بعد أن عرض عليه منصب لدى منظمة الصحة العالمية للعمل كممثل في دولة إفريقية (كوت دي فوار)، كما افترق كل من "نور" و"نجم" نتيجة لعدم بوح "نجم" بطبيعة العلاقة العاطفية التي تربطه "بنور" لصديقة "الهادي". ومما زاد في عمق الهوة بينهما سفر "نجم" إلى مرسيليا بعد تلقيه خبر هروب ابنته "نهلة" وفي هذه الأوضاع تطلب منه زوجته الطلاق فيلبي رغبتها وهنا يلتقي "نجم" "بريما"

165 - إنعام بيوض: السك لا يبالي، منشورات الاختلاف، ط1، 2004، ص 32.

166 - الرواية، ص 33.

167 - الرواية، ص 168.

168 - الرواية، ص 169.

169 - الرواية، ص 171.

170 - الرواية، ص 171.

صديقة "نور" في متحف الإحسان "بمرسيليا"، كما قررت "ريما" زيارة صديقتها "نور" في الجزائر، وبعد عودة "نجم" هو الآخر من مرسيليا إلى الجزائر، والتقى "بالهادي" أثناء زيارته له للمدينة الأثرية برفقة "نور" و"ريما"، حيث تعرفت هذه الأخيرة على الهادي لتتسأ علاقة حب بينهما فيما بعد، أما علاقة "نجم" "بنور" فقد بقيت غامضة؟.

- أما المحور الثاني: فيستطرد في الماضي مزاحما الحاضر في حضوره في الرواية، إذ ينطلق معه من نفس اللحظة (لقاء البطلة والبطل)، (نجم ونور)، لكن في اتجاه الماضي وصولاً إلى هذه اللحظة بالذات التي أصبحت أيضاً في عداد الماضي. فالمحور الأول يتقدم باتجاه المستقبل وخلال هذا المحور نتساءل: ماذا حدث؟.

إن الذكريات تتداعى بالبطلة فتسترجع طفولتها بكل تفاصيلها، لاسيما في فترة إقامتها بدمشق في بيت جدها "كانت طفلة تجوب شوارع دمشق..."<sup>171</sup>.

كما استرجعت الطفلة ذكريات صداقة جمعتها مع "ريما" رفيقة دربها، وصديقة عمرها التي مرت في حياتها بكثير من الآلام والمواجع "إذ يوجد في حياتها فاجعتان لم تتمكن قط من غفرانهما للقدر ... رحيل، ماري، ... ورحيل نور بعدها بأربع سنوات"<sup>172</sup>.

إن البطلة دائمة التفكير فيها فهي معها في كل خطوة تخطوها، خاصة بعد أن اتخذتا من الرسائل وسيلة للتواصل بينهما وجمع شمل ما قد فرقته المسافات. فهي على علم بكل التفاصيل والجزئيات المتعلقة بحياة "نور" وعلاقتها "بنجم"، إنها حاضرة وبقوة رغم البعد الجغرافي الذي كان بينهما.

كما تضمنت الرواية استرجاع البطل لطفولته القاسية مع زوج أمه "هذا الزوج هو غريمه وبأن ذلك الذي يهدر شباب أمه هو نفسه الذي يهدر شهادة أبيه. كان هو الآخر يعامله معاملة الغريم"<sup>173</sup>. إضافة إلى معاناته خلال علاقته الزوجية المبكرة ومغامراته العاطفية فيما بعد.

171 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، ط1، 2004، ص 12.

172 - الرواية، ص 69.

173 - الرواية، ص 149.

لم يقتصر انفتاح البطلة بذاكرتها على هذه الاسترجاعات فحسب، بل تخللتها أحيانا مواجع وآلام خاصة لما تذكرت نور الضرب المبرح الذي كانت أمها تنهال عليها به دون سبب، فهو بالنسبة لها أول إهانة تلقتها في حياتها.

ومن هنا يمكن القول أن هذه الذكريات والأحداث الماضية تجتمع لتشكّل ما يعرف بزمن الوقائع أو زمن الحاضر الروائي.

## ب- زمن الخطاب:

### ب-1- النظام الزمني:

إن دراسة النظام الزمني تتعلق بمقارنة ترتيب الأحداث في السرد من جهة، وترتيبها على مسار زمن الرواية من جهة أخرى، كما أنه يرتبط بترتيب آليات البناء وهي:

- السرد الاستذكاري: الاسترجاع.

- السرد الاستشراقي.

- السرد الاستباقي.

ولكل منها خصائصها ومميزاتها الفنية وسنبداً للتو في البحث عن المراكز المهيمنة في هذا التشكيل الزمني.

### - السرد الاستذكاري - الاسترجاع - : تراكمات السرد الاستذكاري:

هو أسلوب من الأساليب الانزياحية الخاصة بالزمن في النصوص السردية تتم فيه العودة إلى الوراء، ونجد في رواية "إنعام بيوض" ما يؤكد استمرار تواجد هذا التقليد السردية، الذي يلجأ إليه الراوي لاستعادة أحداث مضت على أن يحرص على بعث الحيوية والديمومة في هذا الزمن الماضي، حتى لا يحس القارئ بانفصال الأزمنة عن بعضها البعض لمجرد لاعتبار الاسترجاع (السرد الاستذكاري) خاصا بما سبق من أحداث، لأن هذه الأخيرة ستسير سيرا طبيعيا بينما تقفز الساردة قفزة نوعية اتجاه الماضي البعيد أو القريب، ومن ذلك نسجل نشأة أنواع من الاسترجاع

داخل هذا النص الروائي نذكر منها: "الاسترجاعات الداخلية الغيرية" فهي تثير بعض التفاصيل التي تخص بعض الشخصيات ومثال ذلك جدة نور لأبيها، خديجة الغريسية أو بنت سيدي الشيخ، أو مرت الحاج رابع، فقد كان يطلبها الجميع و"يتهافت على دعوتها كل من عرفها لتزيين جماعاتهم خاصة في السهرات الرمضانية لما تحفظه من قصص "ألف ليلة وليلة" وكذلك "تغريبة بني هلال"، فضلا عن ما كانت تغنيه من "موشحات أندلسية ومدائح دينية"<sup>174</sup>.

كما يستعان "بالاسترجاع الداخلي الغيري" أيضا في استعادة الماضي القريب لشخصية غابت عن الأحداث ثم تعود للظهور من جديد كما هو شأن شخصية، مصطفى، الذي اختفى فترة زمنية ثم عاد لتكشف لنا الساردة أن فترة غيابه قد قضاها في مستشفى الأمراض العقلية ليتوفى بعدها.

أما بالنسبة "للاسترجاع الداخلي المثلي التكميلي" فيظهر من خلال استرجاع الساردة لحدث سبق أن تطرقت له دون أن تحيط بكل تفاصيله، فهي تعود إلى هذا الحدث الأول لتستكمله، ويمكن أن نمثل لذلك بحادثة الضرب المبرح الذي تعرضت له نور، ففي البداية تتساق الساردة إلى هذه الحادثة من خلال وصف طريقة الضرب التي تعرضت لها نور من قبل أمها قائلة: "ثم انقضت على نور انتشلتها من خلف النافذة بقوة خارقة جعلتها تشعر وكأنها حمامة في قبضة مارد، حمامة خائفة وانهالت عليها بمشبك العجين وأوسعها ضربا في كل مكان من جسمها البض الصغير دون وعي"<sup>175</sup>. وتتساق إلى الحادثة نفسها معتبرة إياها أول إهانة تلقتها نور في حياتها من خلال استرجاع مثلي تكميلي، إذ تقدم لنا الساردة في هذه المرة بسبب الضرب الذي تلقتة نور قائلة: "أول إهانة تلقتها في حياتها كانت ذلك الضرب المبرح الذي انهالت به عليها أمها دون سبب لمجرد أنها لم تكن تستطيع فش غلها في أبناء عمومتها وأولاد صديقات جدتها، عندما يتجاوز الظلم حدود المعقول يتحول إلى إهانة"<sup>176</sup>.

إن الأمر المهم الذي يجدر بنا الإشارة إليه هو كثرة المقاطع الاستذكارية المتناثرة على متن النص وكلها تدرج في إطار ما يعرف بالاسترجاع الداخلي، وفي المقابل نلاحظ غياب كلي

174 - الرواية، ص 20-21.

175 - الرواية، ص 47.

176 - الرواية، ص 58.

للاسترجاعات الخارجية في هذه الرواية فلم تورد الروائية أياً منها، وكل ما هناك أنها اكتفت باستحضار ذكريات تخص شخصيات الرواية فقط، من خلال سرد ما وقع لها في الماضي وربطه بما تعيشه في الحاضر.

وكننتيجة أخيرة لهذا العنصر أستطيع أن أقول أن رواية "السمك لا يبالي" تعج بالكثير من المقاطع الاستذكارية المتفاوتة - طبعا - من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي. ولعل تحديد المقاطع الاستذكارية يحتاج - لنضفى عليه طابع الدقة أكثر - وإلى معرفة ما أفاده هذا الاستذكار، فمن الأرجح أن يكون هناك غاية معينة من وراء العودة إلى ماضي انقضى وفات لكنه لم يسقط من الذاكرة، فالروائية تلجأ إليه من أجل التعريف بأحداث عاشتها شخصياتها في الماضي لكنها تبقى على علاقة دائمة بما تعيشه من أحداث في الحاضر، أو أنها تسعى إليه من أجل كسر خط سير الزمن، إذ يتعذر حكي قصة لم تكتمل وقائعها بعد، ولهذا نلاحظ أن استرجاع الماضي يشكل ظاهرة بارزة في هذه الرواية وهذا بحكم نوعية الأحداث المتطرق لها. ولا أجانب الصواب إذ لم أقل: أن أغلب المقاطع الاستذكارية به تبرز كنقطة تحول حاسمة في حياة الشخصية الحاضرة بدفع وتأثير من حياتها الماضية، وهنا يلعب الماضي دور مؤثر وفعال في توجيه سلوك الشخصية وإكسابها طبائع لم تكن تتميز به.

وأرى أن "إنعام ببيوض" ومن خلال هذه الرواية تدفعنا دفعا لقراءة هذا الماضي المكثف بمختلف الأحداث التي عاشتها الشخصية وما زالت تعيشها بكيانها وشعورها. فلا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نفهم حاضر الشخصية دون الإطلاع على ماضيها، خاصة إذا كان هذا الماضي يشغل حيزا كبيرا ومهما في الرواية.

#### - السرد الإستشراقي:

"هو توقع ما سيكون عليه المستقبل في الماضي، وقد يجيء المستقبل بعد ذلك وفق ما كان متوقعا وقد يكون غير ذلك"<sup>177</sup>. أي أنه سرد ما هو ممكن الوقوع من الأحداث مستقبلا. وإذا قلنا ما هو ممكن الوقوع فهذا لا يعني يقينية هذه الأحداث ذلك أن وقوعها ليس أكيدا بل محتملا.

<sup>177</sup> - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير)، قسنطينة، 2000، ص 133.

لقد استطاعت الساردة من خلال توظيفها لهذه التقنية أن تعبت بالزمن عبثاً مميزاً، فكان الساردة تريده أن يكون استشرافاً واستباقاً في آن واحد. إذ نلاحظ بعد الوقوف على النماذج التي تضم استشرافات أن المتوقع ذاته هو ما سيحدث فعلاً في المستقبل.

ومما لا شك فيه أن لجوء الروائية إلى استعمال هذا الأسلوب أو هذه التقنية على مستوى رواية "السماك لا يبالي"، لم يكن هكذا اعتباطاً أو دون وظيفة، إذ أن الروائية تسعى إلى تلخيص أحداث معينة ممكنة الوقوع مستقبلاً، فهي بذلك تمهد لتقبل هذه الأحداث حتى لا نتفاجأ بها فيما بعد عندما تورد بشكلها التفصيلي والصريح في باقي فصول الرواية.

ومن الإستشرافات الموظفة في هذه الرواية نذكر قول الساردة وهي تنقل لنا استشراف الداية أم إلياس لحياة نور قائلة: "حياتك سوف تكون منظمة ببعثرة مدهشة"<sup>178</sup>.

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الداية "أم إلياس" قد استشرفت حياة نور المستقبلية، غير أنه سرعان ما يتحقق ويتأكد صدق هذا الاستشراف، إذا فهي تستبق لنا حياتها المنظمة ببعثرة والتي نتمكن من الوقوف عليها لاحقاً عندما تحكي لنا تفاصيل حياتها في الفصول الأخرى.

#### - السرد الاستباقي:

إن هذه التقنية قليلة التوظيف في رواية "السماك لا يبالي"، ولعل ذلك يرجع إلى الأسلوب الذي وردت فيه، فهي عبارة عن سرد لأحداث وقعت وانتهت في زمن ماضي لهذا يقل توظيف الروائية لهذه المفارقة الزمنية. ويمكن أن نمثل لذلك من خلال ما عثرنا عليه من استباق داخلي في الرواية متمثلاً في قول الساردة: "خاصة بعد أن أنجبت ماري ريما التي ستربطها بنور صداقة حميمة ومتينة"<sup>179</sup>.

من خلال هذا القول يتضح لنا أن الساردة تود أن تستبق الحدث عندما تخبرنا عن علاقة الصداقة التي سنتشأ بين كل من "نور"، "ريما". إن هذا القول يحيلنا إلى طبيعة العلاقة التي تربط بينهما دون ذكر للتفاصيل كاملة، حيث يتسنى لنا الإطلاع عليها فيما يلي من فصول أخرى.

<sup>178</sup> - الرواية، ص 25.

<sup>179</sup> - الرواية، ص 18.

ويمكن أن نسوق نموذج آخر يجري في ذات السياق متمثلاً في قول الساردة: "صحيح أن نور اليوم ليس غنية مع كل مواهبها لكن لم تمسها الحاجة بعد"<sup>180</sup>. إن الساردة تستيق لنا حياة نور المستقبلية من خلال هذا القول الذي يحمل بين طياته استباق داخلي مثلي وتعلن عن حدث لم يقع بعد ولكنه يقع لاحقاً، لاسيما عندما أصبحت نور فنانة تشكيلية تجني الأموال من بيعها للوحاتها الفنية.

لقد رصدت حتى الآن مظاهر الحركة الأساسية للزمن السردي ومثلت لها بالسرد الاستذكاري والاستباقي، إضافة إلى السرد الاستشرافي مسترشدة في ذلك بنماذج تمثيلية تظهر من خلالها الحركة إلى الوراء، حيث تتم العودة إلى الماضي لاسترجاع بعض الأحداث. والحركة إلى الأمام حين تقوم الروائية باستشراف المستقبل عندما تحكي مسبقاً أحداث قد تقع وقد لا تقع، كما تمكنت الروائية من استباق الحركة إلى الأمام من خلال إبراز الأحداث قبل وقوعها.

## ب-2- فنيات الديمومة السردية - الحركة السردية -:

### - آليات تسريع النسق الزمني في " السمك لا يبالي":

تعتبر تقنية التسريع السردى مظهراً من مظاهر السرد الزمني، إذ تنقلص فيه فترة زمنية كبيرة داخل مساحة نصية قصيرة، وحديثنا عن هذه التقنية يجب أن ينهض على متن تقنيات أخرى تتمثل في: الخلاصة، الحذف.

### • الخلاصة:

يعتمد فيها الراوي إلى استعراض أحداث مكثفة في فترة زمنية قصيرة، من خلال المرور السريع على الأحداث وتقديمها بصورة موجزة ولكنها في نفس الوقت مركزة.

لقد لجأت الروائية إلى توظيف هذه التقنية من خلال العودة إلى الماضي، وليس ذلك من باب الإطناب في سرد الأحداث أو الوقائع، إنما هو من باب تقديم تلخيص موجز (Sommaire)

180 - الرواية، ص 23.

ومكثف وذلك لتمدنا بمعلومات حول ماضي الشخصية وكذا الأحداث التي شاركت فيها، ومن الواضح أننا "لا نستطيع تلخيص أحداث إلا عند وقوعها بالفعل".<sup>181</sup>

وهذا ما نلاحظه في رواية "إنعام بيوض" إذ تعتمد إلى تقديم حياة الشخصيات الماضية بصورة موجزة ومكثفة، كما أنها تختص بعرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث التي وقعت وتكشف ذلك في قول الساردة: "منذ وصول ريما قبل أسبوعين، توارت نور عن الأنظار وحبست نفسها في البيت مع توأم روحها"<sup>182</sup>. فقد لخصت لنا الساردة أحداث أسبوعين كاملين كانت بدايتها مع وصول "ريما" إلى بيت "نور" وهذا ما تسبب في انقطاع هذه الأخيرة عن كل مشاغلها ومكوئها في المنزل. فهي بذلك تلخص لنا ما جرى من أحداث منذ وصول ريما إلى انقضاء هذه الفترة الزمنية فيما لا يزيد عن ثلاثة أسطر. كما تستعين الساردة بتقنية الخلاصة في مواقف زمنية تقتضي ذلك حتماً، كما هو الحال في سياق حديثها عن انقطاع أخبار "نور" عن "نجم" قائلة: "مرّ شهران دون أن يردده منها أي خبر حاول أن يستفسر عن أخبارها بشكل غير مباشر من الزميلة التي أرسلتها إليه راح يتردد على صالات العرض والأروقة الفنية عله يصادفها عبثاً"<sup>183</sup>.

إن الساردة تلخص لنا فترة زمنية مقدرة بشهرين، حيث انقطعت خلالهما أخبار "نور" عن "نجم" كما تلخص لنا جملة المحاولات التي قام بها "نجم" في سبيل التعرف على ما آلت إليه أحوال "نور" وذلك في أسطر محدودة (ثلاثة أسطر).

وفي الختام أود أن أنوه إلى أهمية توظيف هذه التقنية في الرواية النموذج، فقد وفقت الروائية في توظيفها والإكثار منها إلى درجة جعلها كفتيلة بإمداد القارئ بكثير من المعلومات حول ماضي الشخصية، وفي تصوير مستجدات الأحداث فهي بهذا قد ساهمت مساهمة فعالة في تسريع وتيرة السرد.

#### • الحذف:

181 - حسن بجاوي: بنية الشكل الروائي، ص 145.

182 - الرواية، ص 186.

183 - الرواية، ص 123.



إن الراوي يقوم بإسقاط جزء من الحكاية عمداً، وقد يشير إليه بعبارات تدل على تلك المدة الزمنية وقد لا يشير إليه، وعلى القارئ أن يدركه بمقارنة الأحداث في الرواية. وقد تضعف قطعة معينة من النسيج الكلي للنص السردى وهذا ما يؤدي إلى تلاشي باقي القطع المجاورة، ولكن إذا تم حذف قطعة معينة وفق أسس متفق عليها تم ذلك دون إحداث خلل بالبناء المتكامل للقصة المتخيلة على أن تساهم في تسريع والاقتصاد في وتيرة السرد.

يكثر ذكر الحذوف السردية ضمن النص الخطابى لرواية "السمك لا يبالي"، فالساردة تلجأ في كثير من الأحيان إلى قطع وتيرة الإخبار السردى وضم السابق إلى اللاحق في صورة سلسلة من الأحداث متصلة وغير منقطعة من حيث الشكل الطباعى، لكنها منفصلة من حيث التلفظ الأني للحدث المسرود.

إن الساردة تؤطر حذوفها المتكررة من خلال دوال زمنية وإشارات نصية تومئ إلى وجود ثغرات واضحة في خطابها، ومن بين هذه الحذوف ما روته الساردة في بداية الرواية، حيث كانت مجبرة على تسريع التقديم للقصة المتخيلة، ويبرز ذلك من خلال حديث الساردة عن تنبؤ "أم إلياس" إزاء حياة "نور" المستقبلية وتعريفنا بهذه الشخصية دون أن تحمل نفسها عناء الخوض في غمار ماضيها، إذ تقول: "إنها قدمت إلى الحارة منذ سنين"<sup>184</sup>. فهي تتجاوز هذه السنين بكل ما تضمنه من أحداث وتفضل حذفها، كما تحذف كذلك أحداث جرت خلال الفترة التي انقطعت أثناءها العلاقة بين "نجم" و"نور" بعد آخر لقاء بينهما طلبت منه أن خلاله أن يتوقفا عن الالتقاء: "لا أريد أن أراك بعد اليوم"<sup>185</sup> فالساردة هنا لا تجد بدا من الدخول في جملة الأحداث التي جرت بعد آخر مكالمة هاتفية جمعت بينهما، وها هي الساردة تعود لتقدم تنويه آخر مفاده: أن "نور" لم تره ثانية إلا في اليوم الستين من الأبد. كان ذلك بمحض الصدفة؟<sup>186</sup>. إذا فالساردة تحذف لنا فترة زمنية تقدر بستين يوماً بما تضمنه من أحداث وهذا رغبة منها في تسريع السرد.

184 - الرواية، ص 24.

185 - الرواية، ص 32.

186 - الرواية، ص 32.

و من الأمثلة الدالة على توظيف هذه التقنية في الرواية النموذج نذكر قول الساردة: "سألت نور ماري بفضول طفولي، لماذا أسميت ابنتك ربما؟"<sup>187</sup>. فقد أسقطت من السرد فترة زمنية تقدر بأشهر وهي فترة ولادة "ريما" وربما كان الفراغ البياضي الذي تركته الساردة في نهاية الجزء الأول من فصل "نور" كفيلاً بأن نملاًه بجملة توقعات تتعلق بفترة الحمل وما تلاها من أحداث بعد الولادة إلى حين تقدم "نور" بهذا السؤال "لماري".

إن الساردة قد حرصت على إسقاط هذه الفترات الزمنية، ربما لأنها لم تكن تحمل وقائع مهمة تستلزم ذكرها وذلك لرغبة منها في تسريع السرد.

#### - آليات تبطؤ النسق الزمني في "السمك لا يبالى":

بعد حديثنا عن الطرائق السردية الموعلة في الدفع السريع بالسرد إلى الأمام ونقصد بذلك آليتي الخلاصة والقطع، آن الأوان لنتحدث عن بعض المظاهر السردية التي تعمل عكس الحركات السابقة وبذلك نجد أنفسنا حيال وقفات درامية ومشاهد تامة الإنجاز تتطلب منا الوقوف عندها لبيان وظيفتها في مسار الحركة السردية.

#### • جمالية الوقفة في "السمك لا يبالى":

تعتمد الساردة من خلال هذه التقنية إلى إبطاء السرد وتعليق مسار القصة لفترة قد تطول أو تقصر. فهي ترى أنه من الضروري أن تقدم معلومات عن الإطار الذي تجري فيه الأحداث قبل مواصلة السرد. ومن الأمثلة على ذلك في "السمك لا يبالى" وصف الساردة لبيت جد "نور" قائلة: "كان البيت على غرار أكثر البيوت الدمشقية في ذلك الوقت، نسخة ساذجة للتصورات المستلهمة من الكتب السماوية... بيت رحب، بمجرد أن تغلق وراءك بابه الخشبي السميك المسمر، وتلج إلى الردهة المظلمة أو، الدهليز حتى ينقطع لغط الحارة"<sup>188</sup>. فبالإضافة إلى هذا التوقف الوصفي ثمة مواضع أخرى لا نفترض توقفاً زمنياً، كما في الوصف الناجم عن تأمل "الشخصيات أنفسهم على أن الراوي المحايد بإمكانه - حتى ولو لم يكن شخصية مشاركته في الحدث - أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن

<sup>187</sup> - الرواية، ص 27.

<sup>188</sup> - الرواية، ص 13.

الوصف يوقف سيرورة الحدث لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها<sup>189</sup>. ومن الأمثلة على ذلك قول الساردة: "تبعث ريما الهادي وهي تتأمل قامته الفارغة وخطواته الواثقة، وانتابها شيء من الارتباك لم تتمكن من السيطرة عليه"<sup>190</sup>.

#### • السرد المشهدي:

إن المشهد يحتل موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، فالروائي حين يصف لنا مشهدا من المشاهد فإنه لن يكتفي بوصفه وصفا عاما في الكثير من الأحيان، بل نجده يقف عند أدق التفاصيل ممعنا النظر في المواقف الخاصة والمشاهد دقيقة التصوير، وفيها سنكتشف الكثير من الخبايا التي نفتقد التعرف عليها إذا ما لجأ الروائي إلى تقنيات أخرى كالحذف والتلخيص.

وقد احتل المشهد موقعا متميزا - لا يمكن إغفاله - ضمن الحركة الزمنية لرواية "السماك لا يبالي" فالروائية تجعل هذه التقنية في مقدمة الاهتمام من خلال الاستعمال المكثف لها وهذا ما وصلت إليه بعد الدراسة. ولمعرفة حجم الثقل الذي مثلته هذه التقنية في الرواية، ارتأيت أن أقوم بعملية جرد للمشاهد التي غطت المساحة النصية للرواية. ومن ثم نستطيع أن نتوصل إلى معرفة حجم الثقل الذي مثله هذا الأسلوب الروائي على نحو ما تظهره هذه النماذج المشهدية ونذكر منها:

المشهد الذي جمع بين "نور" و"نجم" في حوار دار بينهما ويبدأ حينهما قال: "لها بصوت هادي يخفي تحت همزته لكنة خوف مستكين:

اتركي المحرك شغالا.

هكذا في حال ما إذا داهمتنا جماعة إرهابية تستطيع الانطلاق بسرعة، أليس كذلك؟ بالضبط"<sup>191</sup>.

وتجدر بنا الإشارة إلى الموقع المتميز الذي تحتله الروائية بفصل تدخلاتها التي تصفى على المشهد بعدا متميزا، كما تسهم في نقل ردود أفعال شخصياتها ومواقفهم وتصف لنا حالتهم وهذا ما يعمق فهمنا للحوار مثلما يظهر في المشهد التالي الذي يجمع بين "ريما" و"الهادي": "ثم استدركت بصوت خافت:

189 - حميد الحميداني: بنية النص السردى، ص 77.

190 - الرواية، ص 201.

191 - الرواية، ص 10.

... وإن التقينا ثانية.

أجابها وهو يصفق باب الثلجة بقوة أراها رديفا لقوة إصراره: سنلتقي بالتأكيد... لأننا لن نفترق<sup>192</sup>. ثم أضاف بشيء من التردد الواصل:

إن أردت ذلك بالطبع. فأنا إنسان بدائي وأعيش مع أناس بدائيين وأمارس طبعا بدائيا وأحاول التخلص من بدائية فكري<sup>193</sup>.

وليس من الضروري أن يتحقق حضور الساردة في المشاهد التي توظفها، إذ بإمكانها أن تغيب عنها ويمكن أن تمثل لهذه الحالة بالمشهد الذي جمع بين "نور" و"نجم": "ما رأيك بغطسة ليلية؟".

ماذا؟

غطسة منتصف الليل!

أنت لست جادة بالتأكيد!<sup>194</sup>.

ومن هنا أجد نفسي أمام ميزة أخرى من ميزات المشاهد السردية في رواية "إنعام بيوض" وتتمثل في وجود مشاهد متقطعة موزعة على طول الرواية، إذ أحس وأنا بصدد قراءتها أنني مشاهدة ومستمتعة في آن واحد، لاسيما حينما تتقل لنا الساردة تدخلاتها كما جرت محافظة على الصورة الأصلية مستغنية عن ضمائر الغائب، وتجعل من هذه المشاهد السردية قادرة على تكسير رتابة الحكى بضمير الغائب الذي ظل ولا يزال يهيمن على أساليب الكتابة الروائية.

وأنا أرى أنه لا يوجد أجمل من أن أقف كمتفرج أمام هذه المشاهد التي تقدمها الروائية والمنقولة بشكل مباشر لأتابعها لقطعة بلقطة ممعنة النظر في الخصوصيات والتفاصيل، لأتحول شيئا فشيئا من متفرج إلى مشارك فعلي في العملية الإبداعية، ويتم ذلك من خلال الكشف عن طبيعة الموضوع ووجه التحاور.

192 - الرواية، ص 202.

193 - الرواية، ص 202.

194 - الرواية، ص 204.

إن الأمر الذي يجدر بنا الإشارة إليه هو أن الروائية قد تعمدت توظيف كثير من المشاهد السردية، وذلك لتمديد زمن النص الحكائي وتبطئ وتيرة السرد، لأنها لا تسترسل في تقديم المشهد على لسان الشخصيات التي اختارتها لأداء هذه المهمة، بل نجدها تفصل بين المشهد والآخر بوقفات متمثلة في تدخلاتها كساردة، أو تدخلات شخصياتها حينما تتركها تعبر عن الموقف بنفسها، فتخلق بذلك كثير من المشاهد التي يدور فيها حوارات بين شخصيتين أو أكثر.

من خلال دراستنا لكل من زمن القصة وزمن الخطاب اتضح لنا وجود علاقات متنوعة تجمع بينهما وتظهر من خلال: التسلسل والتضمين.

يتجلى لنا التتابع في رواية "السلك لا يبالي" من خلال تسلسل الخطابات وتتابعها في الحكى إذ تبدأ الساردة بتقديم ملخص عن علاقة "نور" "بنجم" إذ يتحدد تاريخ اللقاء ذات غروب يوم من حقبة أهوال الممارسات الإرهابية في الجزائر، هناك في حمى الطبيعة وغمرة المغيب "نور" في سيارتها الخاصة رفقة "نجم" على ربوة مقابلة لجبل الشنوة الذي يفصلها عنه مدينة تيبازة وخليجها الساحر ثم تبدأ سريعاً عملية استيطان تستغرق الرواية بكاملها، إذ استهلكت الحكى بالحديث عن طفولة "نور" وصادقتها "بريما" وكيف نشأت علاقة الحب بين "نور" و"نجم" ثم التقاء الثالث في الأخير "نور"، "نجم" و"ريما".

أما التضمين فيظهر في الرواية أثناء محاولة الساردة المتكررة من أجل بعث نفس جديد للخطاب المحكي، لذلك تلجأ إلى الواقع المتخيل مراراً كي تنسج على منواله واقعا محكياً، ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا المقطع التضميني "عرفت نور بعد الإفراج عن سميحة وعلى مدى سنوات من زياراتها المنتظمة لأنها أن تلك المبادئ كانت تعني نضال سميحة في الحزب الشيوعي"<sup>195</sup>، فقد ضمننت الساردة في روايتها قصة "سميحة" صديقة "والدة نور" التي دخلت السجن لنضالها في الحزب الشيوعي ثم تزوجت من اليهودي "إلياس" وسفرها إلى أمريكا. قد يتعلق التضمين في أغلب الحالات بالمشهد الاسترجاعي المرتبط بعودة شريط الذكريات إلى أفق الحدث الآني، فأتثناء تعرض "نور" مثلاً للضرب من طرف والدتها، حيث تجد الساردة منفذاً لتضمين رآها المتخيلة إثر إحساس البطلة خلال هذه الحادثة في قولها:

195 - إنعام بيوض: السمك لا يبالي (رواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2004، ص 61.

"أحست نور بأن الدم بدأ يغلي في عروق أمها من الغيظ المتقدر شرارا والذي تقذفه من عينيها، ومن هالة التوتر التي لفت كل بدنها. توقعت بأن شيئا مروعا سوف يحدث، ثم رأت أمها تتجه نحوها وهي شاخصة شخوص جثة لم يسدل جفنها تجر خطاها كإنسان آلي، توقفت لبرهة أمام النافذة وهي تحديق في نور المشدوهة. كانت أطول برهة في التاريخ، ثم انقضت على نور وانتشلتها من خلف النافذة بقوة خارقة، جعلتها تشعر وكأنها حمامة في قبضة مارد حمامة خائفة، وانهالت عليها بمشبك العجين وأوسعها ضربا في كل مكان من جسمها البض الصغير دون وعي"<sup>196</sup>.

إن الغاية من هذه المتابعة الكرونولوجية للتصورات المختلفة عن طبيعة الزمن الروائي وصيغ اكتشافه ودراسته عبر مسيرة زمانية هامة، إنما هي محاولة لإيجاد الوسيلة المثلى للنفاد إلى موضوع وباقي الجزئيات المتعلقة بالبنية السردية لهذا النموذج الروائي.

### ب-3- التواتر:

انطلاقا من كون حدثا معيناً يمكن أن يتكرر في الرواية، وأن العبارات الدالة عليه بدورها قد تتكرر، فإنه ينتج لنا عدة علاقات بين الحدث والملفوظ الدال عليه. وقد وجدت هذه العلاقات في "السماك لا يبالى" على النحو التالي:

#### • التواتر الانفرادي:

- أي ما حدث مرة واحدة يروي مرة واحدة، ويحدث ذلك في "السماك لا يبالى" حين يتعلق الأمر بحدث ثانوي ليس له دور كبير في تطوير الفعل الحكائي مثلما هو الحال فيما يتعلق بمرض "ملوكة" أخت "نجم" ومعالجة الجارة "نجمة" لها، ومن ذلك أيضا حادثة وفاة "أخ نجم" الرضيع متأثرا بحرقه، فهذه الجزئية لم يكن لها أثر في تحريك الأحداث لذلك فقدت ورد ذكرها مرة واحدة.

- الراوي يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات، ولعل أبرز مثال يجسد هذا الضرب السردى هو لقاءات "نور" و"نجم" المتكررة مع تغير الزمن، فهذا الحدث يتكرر عدة مرات وقد كررت الروائية روايته عدة مرات في مواقف كثيرة من الرواية:

<sup>196</sup> - الرواية، ص 47-48.

"هكذا قالت له بعد أن قفلا راجعين من نزهة ليلية في ميناء تيبازة"<sup>197</sup>، "لم تره ثانية إلا في اليوم الستين من الأبد كان ذلك بمحض الصدفة؟ في ميناء تيبازة"<sup>198</sup>.

"داهمته رغبة لا تقاوم في التعرّيج على الميناء، ذلك الذي يذكر نور بميناء جبيل ويذكره بها. تعجب من أمره وهو يرتقي بسيارته نحو الطريق الترابي الوعر المؤدي إلى الرصيف. هل يريد أن ينساها فعلا؟ وإن كان كذلك، لما هذا الإصرار على تفتيق الجروح؟ أية جروح؟ ها هو جرحه مائل أمام عينيه فركهما. أنها هي قبالة البحر"<sup>199</sup>.

#### • التواتر التكراري:

وهو يتعلق بالحوادث التي وقعت مرة واحدة إلا أن الساردة تذكرها أكثر من مرة، ومن أمثلة ذلك الحديث الذي يتكرر باستمرار عن حادثة صمت "ريما" لما تحمله من أهمية في حياتها، حيث تريد الساردة التأكيد على حدث سابق لزمّن السرد يستحق التأكيد، ومن الأمثلة على ذلك تذكر قول الساردة: "أرادت أن تنفخ فيه من روحها أو أن ترحل معه. لم تذرف دمعة واحدة. لكن الصمت غشيها وأسكت حنجرتها. تبكمت لمدة سنتين كاملتين"<sup>200</sup>.

"لقد فقدت كل صلة بالواقع ... لم تسعى "أم إلياس" مطلقا في كل الفترة التي مكثتها عندها "ريما" إلى إجبارها على الكلام"<sup>201</sup>.

"كانت فترة الصمت التي عاشتها ريما فترة صمت أكثر إيلا ما لوالدها مصطفى..."<sup>202</sup>.

#### • التواتر المتشابه:

أي أن الساردة تسرد مرة واحدة ما حدث عدة مرات، وهذا النوع من السرد يهدف إلى اختزال الزمن من خلال الإشارات السردية الواحدة التي تستوعب ما حدث مرات متكررة، من ذلك نجد في "السّمك لا يبالي" خروج "سميحة" و"أم نور" كل ليلة لنقل المناشير: "كانت تخرج في

197 - الرواية، ص 32.

198 - الرواية، ص ن.

199 - الرواية، ص 168.

200 - الرواية، ص 70.

201 - الرواية، ص 71.

202 - الرواية، ص: 72.

النهار سافرة وشعرها معقوص إلى الخلق، بينما كانت تلبس الملاءة عند خرجاتها الليلية التي ترافقها أم نور في الفترة الأخيرة، كانتا تتسلان كشبحين افتراضيين توشحا بالسواد وبحلقة الليل، تحمل كل منهما كيسا ثقيلًا من القماش كدست فيه المناشير ولا تعودان إلا بعد انبلاج الصبح<sup>203</sup>.

## 2- الزمن الخارجي:

"... لا يجد النص الروائي بدا من الدخول في علاقات زمنية تقع - أصلا - خارج الخطاب السردي وتتعلق عموما بزمن الكتابة وزمن القراءة، وموقع الكاتب من الفترة الزمنية التي تُوَطر الحكاية التي يكتب عنها، وموقع القارئ كذلك مما يقرأ عنه، وما إلى ذلك مما يعرف بالزمن الخارجي"<sup>204</sup>. وسنسعى الآن إلى سحبه على زمن " السمك لا يبالي" ويتم ذلك من خلال التعرف على:

## - الزمن التاريخي:

إن الزمن التاريخي في رواية " السمك لا يبالي" بمثابة الإطار أو أنه الزمن الموضوعي الذي يفترض أن الأحداث وقعت فيه، فالروائية وهي تصوغ عالمها القصصي التخيلي فإنها تقاربه إلى العالم الواقعي، وذلك عن طريق الإيهام بالزمن من خلال استعمال العديد من المؤشرات الزمنية، وفي الرواية إشارات ضمنية كثيرة تلوح إلى هذا الزمن، ولكن أبلغ إشارة خارجية تصرح بذلك هي الهامش الذي جعلته الساردة ذبلا لإحدى صفحات الرواية في سياق حديثها عن الأحداث الدامية في الجزائر، وقد أفصحت عن ذلك بقولها: "نفس ذلك الشعور بالذنب سكنها منذ بداية الأحداث الدامية في الجزائر، شعور بالذنب لأنها على قيد الحياة في حين تسقط حبات الغدر وأنصال الظلامية رؤوسا شامخة مفكرة، مليئة بتصورات فردوسية طوباوية أحيانا لما سيكون عليه هذا الوطن، وتتحر عذاراه وأطفاله على مذبح الجهل قربانا لوثنية همجية مخبونة، تحمل إسما

<sup>203</sup> - نفس المرجع، ص 65.

<sup>204</sup> - عبد الرحيم عزاب: البناء الروائي عند عبد المالك مرتاض "صوت الكهف" نموذجاً (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير)، قسنطينة

2000/1999، ص 52.



مستعاراً وسحنة شيطانية<sup>205</sup>. وفي ذات الصدد تتقل لنا الساردة قول "نجم": "أتركي المحرك شغالا.

هكذا في حال ما إذا داهمتنا جماعة إرهابية نستطيع الانطلاق بسرعة. أليس كذلك<sup>206</sup>. من خلال ما سبق يتضح لنا أن الرواية تحمل بين طياتها مؤشرات زمنية تدل دلالة قاطعة على زمن أحداثها التي تدور في "الجزائر" في فترة التسعينات - فترة انتشار الإرهاب في الجزائر - أو ما يعرف بالعشرية السوداء.

### - زمن الكاتب:

إن التوزيع التاريخي الذي يفترض أن تضعه الساردة في آخر صفحة غير وارد في هذه الرواية.

### - زمن القارئ:

يبدأ زمن القارئ عادة من زمن النشر وهو سنة: 2004م تاريخ طبع الرواية، بعض النظر عن فترة زمنية يسيرة يمكن أن يبدأ فيها زمن قارئ استثنائي قد يطلع على الرواية.

وعلى العموم فإن زمن كتابة "السلك لا يبالي" وزمن قراءتها هو مرحلة الأفينيات، أي الزمن الحالي. أما زمن أحداثها كما أسلفنا فهو فترة (العشرية السوداء)، كأن الساردة قد راودها الحنين إلى ماضيها وطفولتها فكتبت هذه الرواية التي تدور أحداثها حول قصة "نور" وصادقتها "بريما" الوجه الآخر المنعكس في مرآت الذات، إضافة إلى علاقتها "بنجم" وهو النموذج الذي تتمناه كل امرأة من حيث الشخصية والمهنة والوضع الاجتماعي المادي والثقافي. لتبقى علاقة التجاذب والتنافر سائدة بينهما وكأنهما على شاطئين بينهما سمك لا يبالي. فكل أحداث الرواية تجري في حقبة زمنية معلومة لدى الساردة والقارئ على حد سواء.

## II. بنية الشخصية في رواية "السلك لا يبالي":

### 1- أبعاد الشخصيات:

<sup>205</sup> - الرواية، ص 39.

<sup>206</sup> - الرواية، ص 10.

تحتل الشخصية مكانة مميزة في أي عمل روائي، فهي الأساس المحرك والمفعل للأحداث ولتطورها ونمائها وصولاً إليها إلى نهاية العمل، فلا غنى له عنها. فالشخصية حسب، غريماش وتلامذته: "تمثل نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العامة بعضها البعض، وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية للصفات أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات"<sup>207</sup>.

ولذا سأحاول من خلال دراستي لشخصيات رواية "السماك لا يبالي" أن أستخلص الصفات والمؤهلات المشكلة لها والتي تميز بعضها عن البعض ويتم ذلك من خلال:

#### أ- البعد الخارجي:

• الاسم: يصر محللوا الخطاب الروائي على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي، فهذا الاسم هو ميزتها الأولى سواء كانت هذه الأسماء شخصية أو ألقاب مهنية أو ألفاظ قرابة. فالروائي يسعى لأن تكون أسماء شخصياته متناسقة ومنسجمة، بحيث "تحقق للنص مقروئته وللشخصية إحتمايتها ووجودها"<sup>208</sup>. وطبعاً فهذا الانسجام لا يأتي عفويًا بل يتقصده الروائي بخلفية واعية تنفي وجود أي اعتبارية تربط الاسم بصاحبه فيظل الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وما يمكن ملاحظته في الرواية عموماً أن الأسماء المسندة إلى الشخصيات الروائية مخططة تخطيطاً دلاليًا محكماً لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتبارية التي تخضع لها غالباً الأسماء في الحياة العادية وخارج العمل الروائي، وسنحاول الآن تفكيك دلالة بعض أسماء الشخصيات.

ينفتح نص رواية "السماك لا يبالي" على تنوع المادة الصوتية المشكلة للشخصيات الروائية إذ تخضع للسمات الدلالية التي تختارها الساردة ونصادف في هذه الرواية بمنظومة من الأسماء غاية في التنوع والاختلاف، فنحن نعثر على شخصيات تحمل أسماء ذات طابع تقليدي - مألوفة في الواقع - وأخرى ذات طابع حديث من مثل: نور، نجم، ريماء، الهادي، أم نور (هيام)، ماري، أم إلياس... كما توجد أسماء غريبة من مثل: آرليت، سور جوليب، جاكلين... وقد بدا لي أثناء الاشتغال على أسماء الشخصيات أن هناك تفاوت في مدى استعمال وتوظيف هذه الأسماء بين القلة

<sup>207</sup> - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 105.

<sup>208</sup> - حسن بحراري: بنية الشكل الروائي، ص 247.

والكثرة، وذلك بالاعتماد على تردها في المتن الروائي. وإذا قاطعنا بين المستويين اللغوي والنصي فإننا نحصل على دلالة بعض الأسماء الأكثر حضوراً وفعالية على مستوى المتتاليات السردية. وسأحاول الآن أن أرصد عينة من هذه الأسماء على النحو التالي:

**نور:** الشخصية المحورية التي تحمل على مستوى التسمية والتعيين "الضوء"<sup>209</sup>، واسمها جاء مطابقاً لطبيعة الشخصية في الرواية، "فنور" أينما تحل تنشر ضياءها بطبيعة قلبها وصفاء سريرتها.

**نجم:** "أحد الأجرام السماوية المضيئة بذاتها. مواضعها النسبية من السماء ثابتة منها: الشمس يقال: علا نجمة: أحرز نجاحاً وتفوقاً"<sup>210</sup>. وهو اسم على مسمى "فنجم" متفوق في حياته المهنية، إنه طيب بارع ومشهور.

#### ب- البعد الداخلي:

يشمل الجانب الانفعالي والوجداني للشخصية مزاجها، عواطفها، غايتها. وتبدو شخصية "نور" أكثر الشخصيات حظاً من اهتمام الساردة وعنايتها، فقد تقاسمت البطولة مع نجم، فكانا محور الأحداث والحركة، وبؤرة التجربة وفي فلكها تدور بقية الشخصيات الثانوية، منهما تبدأ الرواية وإليها تنتهي وعلى لسان الساردة تحكى الرواية كلها. ومن خلالهما نلمس رؤى الساردة للأحداث بوصفها الأنموذج أو المثال الذي نرى من خلاله ما جرى من أحداث، فنجم كان مزاجي الطبع، كثير العلاقات الجنسية يوجه اهتمامه لإرضاء رغباته الجنسية، كما أنه يتفنن في تعذيب نور من خلال لامبالاته بها.

أما نور كما تصورها الساردة لم تكن مزاجية الطبع حتى في أوج غضبها تتحكم في نفسها فلم تكن تصدر رؤية انفعالات. أما عن عواطفها فهي موجهة لحب كل من حولها (نجم، ريماء، والدها أحبته دائماً "نجم").

• **الشكل والمظهر:** وهو سلسلة النعوت التي تسمح بتشكيل السمة الدلالية للشخصية ضمن سياق النص الروائي، إذ تتاح فرصة معرفة الشخصية عبر دراسة شكل الإنسان الحامل لها، مستبدين أن

<sup>209</sup> - حمودي إبراهيم: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دارالشرق، بيروت، ط1، 2000، ص 1462.

<sup>210</sup> - المرجع نفسه، ص 1386.

يكون الروائي قد توخى الاعتبارية في رسمه لأشكال شخصياته، فالشكل والمظهر مكملان لرسم الشخصية.

### ج- البعد الاجتماعي:

يتضح هذا البعد من خلال بيان نشأة الشخصية وبيئتها ثقافتها وعلاقتها بغيرها داخل المتن الروائي.

إن "نور" كما تصورنا لنا الساردة امرأة مثقفة وفنانة تشكيلية، ترعرعت بدمشق في أقدم وأعرق أحيائها: "حي الصالحية" من أب جزائري وأم دمشقية، أما عن علاقتها بغيرها فهي علاقات إنسانية يسودها الحب والصدقة، إذ تربطها "بنجم" علاقة تقوم على التجاذب أحيانا ويبرز ذلك من خلال قول الساردة: "في ذلك السماء التقيا في بيتها، كم بدت له رائعة أمام القطعة الخشبية الكبيرة تلك عجينا يتلوى ويتفرقع بين أناملها كحسنا تطرطق بغنج علكة من طرف فم"<sup>211</sup>. ولطالما تساؤل عن الشيء الذي يجذبه إليها وشاركه في هذا التساؤل كثير من المعجبين المحيطين بها، وأحيانا أخرى تقوم هذه العلاقة على التنافر، ويمكن أن نمثل لذلك بقول الساردة الذي يدل على توتر حل على علاقتهما: "هكذا قالت له بعد أن قفلا راجعين من نزهة ليلية في ميناء تيبازة: لا أريد أن أراك بعد اليوم"<sup>212</sup>. كما كانت لها علاقة صداقة متينة مع "ريما" لم تفارقها "نور" مند ولادتها حتى "أثناء فترة حمل ماري كانت تقضي معها ساعات كل يوم تتحسس بطنها"<sup>213</sup>.

لقد تتعدد الشخصيات في رواية "السمك لا يبالي" وتتوعدت، فهي تضم إلى جانب الشخصية البارزة "نور" مجموعة كبيرة من الشخوص تتباين مواقفها وطباعها، وإن كانت في معظمها تنتمي إلى الطبقة المتوسطة المثقفة، إذ يمكن تصنيفها في إطار الحقل الثقافي المعرفي فهناك: الطبيب (نجم الهادي) والفنانة التشكيلية (نور، نصيرة)، الكاتبة الروائية (ريما)، الراهبة (سور جولبيت)، بطريرك (شماس إلياس)، الأستاذة (جاكولين) ... إننا في رواية "السمك لا يبالي" لا نجد الاعتماد على البطل الفردي، بل نجد أنفسنا أمام مجموعة أفراد يتوزعون البطولة في مشاهد مختلفة،

211- الرواية، ص 186.

212- الرواية، ص 32.

213- الرواية، ص 64.

فشخصية البطلة الرئيسة "نور" تحتل دائرة الضوء - مركز البؤرة - إنها المسيطرة على حركة المحور الحدثي في الرواية، إضافة إلى خيوط تتسجها الشخصيات الأخرى.

إن هذه الظاهرة - تعدد الأبطال - الملاحظة في هذه الرواية لا تنفي إمكانية تقديم إحدى شخصياتها ليحتل مركز البؤرة (نور، نجم)، دون أن يلغي ذلك الحضور باقي الشخصيات (ريما الهادي..)، فلا وجود لشخصية ثابتة ضمن محور محدد إلا فيما ندر. وهي نقطة تحسب لصالح للروائية في هذه الرواية، إذ تتقدم الشخصيات لتحتل مواقع جديدة على الدوام، فهي شخصيات نامية ومتحركة داخل العمل قد تصل إلى مرحلة النمذجة الفنية في كثير منها، ولو أردنا التمثيل فكم هي كثيرة تلك الشخصيات التي تتدرج ضمن هذا الصنف. كما يمكن أن نلاحظ كذلك تعدد أشكال بنائها وهذا مؤشر على قدرة الروائية في التعامل مع عالمها الفني.

## 2- أهم شخصيات الرواية:

• **نور:** تتميز شخصية نور برقتها وإحساسها المرهف، وتعد "ريما" أقرب صديقة إلى قلبها فهما مرتبطان منذ الصبا لا تفارقان بعضهما البعض، وقد كان "الريما" تأثير كبير على مجرى حياة نور رغم بعد المسافة بينهما بعد سفر هذه الأخيرة إلى دمشق، وكانت نور تجد في صداقة ريما البديل للحرمان الذي كانت تعيشه جزاء معاناتها من قسوة أمها التي إضافة إلى لامبالاتها بها فهي لا تتوقف عن ضربها وتعذيبها ما انجر عنه ضرر نفسي كبير لنور، أما والدها فهو مغاير تماما لزوجته، فقد كان يحسن معاملة ابنته ويعتبرها أغلى ما يملك، كما أنه تمكن من أخذها لقضاء أسبوع في، بيروت، أين تعرفت على "أم نقولا" التي استطاعت أن تدخل بعض النشوة والفرح إلى قلب "نور". ومن أهم ما يميزها أيضا ولعها بفن الرسم الذي أبدعت فيه بمساعدة "شماس إلياس" الذي يعتبر ملهمها ومنمي موهبتها، وقد تمكنت من إقامة العديد من المعارض بعد تخرجها من مدرسة الفنون الجميلة، بالجزائر، وبذلك استطاعت أن ترسم ملامح عالم خاص بها لا يستطيع أحد ولوجه. وقد تزوجت، نور، من، نبيل، لكنها سرعان ما انفصلت عنه نظرا لانعدام التوافق بينهما. كما كانت تربطها علاقة وطيدة، بنجم، الذي كان يعد مصدر حيويتها ومدخل الفرحة إلى قلبها، ولذلك فقد كانت معجبة به أشد إعجاب ومهتمة به بطريقة مبالغ فيها، رغم لامبالاته التي لطالما جرحتها وعدم مصارحته لها فيما يتعلق بحياته الشخصية، لأنه في اعتقادها يخفي الكثير من الأسرار.

• **ريما:** هي صديقة "نور" المقربة، ولعل بسبب تسميتها بهذا الاسم راجع إلى اقتران حروفه باسم والدتها "ماري" ولقد كانت ريما على تواصل دائم بصديقتها بعد سفرها من خلال مراسلتها وتقديم النصائح التي غالبا ما كانت تؤثر في قرارات "نور" المصيرية، كيف لا يكون لها هذا القدر من التأثير، وهي التي كانت ولا زالت رفيقة دربها وصديقة طفولتها، وكانتا تقضيان جل وقتهما في اختراع الألعاب التي كانت في غالب الأمر تدور حول، ضروب التعجيز اللغوي، رغم فارق السن بينهما والمقدر بثلاثة سنوات. ومن أهم ميزات ريما صراحتها المفرطة إلى حد السذاجة من خلال تأكيدها "لنور" أن أمها تكرهها وهذا ما كان يزعج صديقتها كثيرا.

تأثرت ريما كثيرا لوفاة أمها وهذا ما أدى إلى سوء حالتها، فقد انقطعت عن دراستها والتزمت الصمت لمدة عامين، وهذا ما جعلها تتعزل حتى عن أعز صديقة لها، لكنها بدأت تتحسن بمرور الوقت، ما سمح لها بالانضمام إلى مدرسة الراهبات التابعة لمدرسة الطلياني بمساعدة "أم إلياس" وهذا من شدة تأثرها بالراهبة "جولييت" وقد لقي هذا القرار استحسان عائلة "ماري" بعد توطد العلاقة بين الطرفين، كما أن ريما لعبت دور رسول الغرام بين "إلياس" و"سميحة".

لقد ترك رحيل "نور" فراغا كبيرا لدى "ريما" وأحست بحزن لم تشعر به حتى عند وفاة أمها، وهذا ما جعلها دائمة التردد على بيت "جدة نور" أين تجد الأمان الذي حرمت منه بعد فراقها لأمها المتوفاة وصديقتها المسافرة، وحتى والدها المتواجد في مستشفى الأمراض العقلية الذي حالفها الحظ في زيارته بمساعدة "شموس إلياس".

رغم انقطاع "ريما" عن الدراسة لفترة ليست بالهينة، إلا أنها حافظت على تفوقها في اللغة والكتابة وهذا ما نمى فيها موهبة كتابة القصص التي تفرغت لها فيما بعد، وبذلك حققت "ريما" رغبتها في أن تكون راهبة وكاتبة في آن واحد. لكنها سرعان ما تركت العمل في الراهبة بعد تدميرها من طبيعة النشاط الممارس من طرف الجمعية الخيرية التي كانت منخرطة فيها.

كما أنها عملت لمدة ثلاث سنوات كمدرسة للغة الإسبانية والعربية لأبناء المغتربين في "مرسيليا" لتعود أدراجها بعد ذلك إلى "دمشق" ثم "الجزائر".

• **نجم:** هو أحد أهم شخصيات الرواية، إذ تقاسم الدور البطولي مع كل من "ريما" و"نور" وقد أحبته "نور" إلى درجة تسببت في تفاقم المشاكل والصراعات بينهما، وإن كانت "نور" تسعى

دائماً إلى توطيد علاقتها بمن أحبته دائماً "نجم" هذه العلاقة التي تقوم على التجاذب تارة وعلى التنافر تارة أخرى، ولعل السبب في ذلك هو الموقف اللامبالي التي يتخذها "نجم" من "نور" ويرجع ذلك للأحداث القاسية التي عاشها في مرحلة طفولته والتي جعلت منه مزاجي الطبع، كثير العلاقات الجنسية، إذ يوجه جل اهتماماته لإرضاء رغباته الجنسية، وقد تقنن في تعذيب "نور" من خلال لامبالاته بها.

"فنجم" يظهر من خلال هذه الرواية كالرجل النموذجي الذي تتمناه كل امرأة من حيث الشخصية والمهمة والوضع الاجتماعي المادي والثقافي.

### أهم شخصيات الرواية

الصفحة	شخصيات لها علاقة بالبطل "نور"	الشخصية
27	وتلقبها أم زوجها بـ "بنت الأمر الأمراء" تهكما على أصولها النبيلة ويقال أنها تتحدر من "جنكيوخان" وقد كانت هذه الشخصية مهووسة بالنظافة محبة للنظام لدرجة لا تترك فيها ولو خمسة دقائق حنان لابنتها ولعله سبب الخلاف مع أم زوجها.	
58	وقد كانت تمضي جل وقتها في الأشغال المنزلية قبل أن تبدأ في تنظيم الجلسات النضالية الشيوعية مع صديقتها سميحة ونساء أخريات، وما لبثت أن انقطعت عن هذه الواجبات بسبب سفر سميحة مع زوجها وتذمر الكثير ممن عرفوها بسبب هذه الزيجة، وهذا ما أثر عليها كثيرا فقد تمكنت من إقامة بعض العلاقات في مجتمع كانت غريبة عنه غريبة بحكم انتمائها إلى أقلية كانت متميزة رغم الروابط الدينية المتينة التي بالغ فيها أبوها، ربما للتخفيف من وطأة الغربة، وغريبة بحكم زواجها وسط جالية مغاربية وغريبة بحكم أفكارها السياسية.	الأم أم نور - هيام -
89		
50	إنه منبع الحنان والمحبة الذي لا ينضب بالنسبة لابنته، وكان يمكث في البيت ليقضي معها نهاية الأسبوع ويتعامل معها وكأنها تحفة نادرة وهدية	الأب

	<p>من السماء، لكنه خيب أملها عند ما امتنع عن إحضار السمك الفضي الصغير الذي يقطن في بحر بيروت بعد أن كانت قد طلبته منه، لكنه وعدّها بأن يأخذها معه وحقا كان لها ذلك.</p>	
48	<p>وكانت لها اسم ثان تتعتها به زوجة ابنها وهو "المشجرة" بسبب الخلاف بينهما. ولطالما تدمرت من زوجة ابنها بسبب طريقة تربيتها لابنتها وضربها بشكل مبرح.</p>	الجدّة
90	<p>لقد عارضت الجدّة فكرة السفر إلى الجزائر والاستقرار هناك في بادئ الأمر، لكنها سرعان ما رضخت للأمر الواقع، غير أنها كانت في تلك الفترة نزقة بشكل خاص لا تحتمل أحدا والشخص الوحيد الذي تقبله طواعية كانت نور.</p>	
100	<p>لقد تميزت بسعة خيالها وبكثرة حركتها غير أن الحال لم يظل كذلك فقد أصبحت حركات المرأة العجوز أقل تقديرا عن ذي قبل وضعف بصرها إلى درجة جعلتها تطلب من ريمّا أن تقرأ عليها سورا من القرآن.</p>	
100	<p>لقد راحت حالة الجدّة تسوء يوما بعد يوم، وكانت في حالة من الوهن الشديد بعد تواتر نوبات السعال الذي أخذ يفتت رئتيها وينهك جسدها الضامر، وقد ظل وضعها الصحي في تدهور مستمر إلى أن وافتها المنية دون أن يكون لنور علم بذلك. لم تكن قد سمعت بخبر وفاتها.</p>	
44	<p>إنه زوج نور ولطالما تساءلت عن الشيء الذي تعلمته من تجربتها معه فهو شخص يتمتع بكل الخصال الحميدة في آن: كريما بخيلا، ودودا ومشاكسا، متحررا ومحافظا، ذا ذكاء يميل إلى المكر هاجسه الوحيد هو أن لا يؤخذ كمغفل، شديد الريبة من الآخرين. كف عن اعتبار نور امرأة بعد أن أصبحت امرأته، وهذا ما يتسبب لها في ألم كبير وأدى إلى غياب التوافق بينهما.</p>	نبيل



16	له غرفة لا يدخلها أحد يلبس معطفه الكحلي الغامض الذي يصل إلى كاحله، ويضع طربوشه الأحمر القاني. يغادر البيت متكئا على عكازه ذي المقبض العاجي الملبس بالفضة.	رسول غازي شامل عبد الوهاب آغاخان
17	كانت نور مبهورة بأناقته ووسامته ووقاره رغم الوهن الذي أخذ يدب في بنيته الضخمة.	- جد نور-
89	مات والمصحف بين يديه. لم يكن يحسن العربية لكنه كان يحفظ القرآن عن ظهر قلب.	
61	إنها الأكثر جمالا ورقة لها جسد ملفوف رائع الاستدارات يستره فستان فضفاض لها محفظة سوداء. كانت تؤمن بمبادئ الحزب الشيوعي ونضالها فيه وهذا ما تسبب في زجها في السجن.	سميحة
20	قصيرة القامة، نحيلة الجسد، صارمة التقاطيع. تتميز بصراحة تتناقض مع سمة المجاملة المفرطة.	خديجة الغريستية
21	يتهافت على دعوتها لتزهية جمعاتهم خاصة في السهرات الرمضانية لحلاوة معشرها وعذوبة حديثها وجمال صوتها. كانت تحفظ قصص ألف ليلة وليلة وتغريبة بني هلال وتقرض الشعر الملحون وتغني بصوتها.	جدة نور بنت سيدي الشيخ مرت الحاج رايح
34	سيدة ذات الصوت الأجرس المتهدج. عايشة معنى الفاجعة للفقدان الأبدي لعزيز.	أم نقولا
36	كان أكثر ما يعذبها هو بصيص الأمل الذي لم تستطع إخماده بأن نقولا قد يعود يوما.	

الصفحة	شخصيات ذات علاقة بالبطل "نجم"	الشخصية
125	رجلا وسيماء، يشبه نجوم الأفلام الإيطالية لذلك الوقت أو أنه يتشبه بهم يصقل شعره الأسود بالقومنية ويخفي عينيه الزرقاوين خلف نظارة شمس سوداء.	والد نجم
126	تاجر الجملة في الشاحنة "أوتشكيس" (Hotchkiss) يصطحب - نجم - معه في كل تنقلاته. وله زوجة ثانية تدعى جاكلين.	
127	كانت له علاقات مع الفلاقة استشهد بعدها.	
-127 128	يحمل نفس الاسم مات قبل أن ينتهي عامه الأول إثر سقوطه في مقلاة الزيت الحامي، وأخفت أمه أمر إصابته وراحت تطببه بالأعشاب والأدوية التقليدية إلى أن أسلم الصبي الروح متأثراً بحرقه.	أخ نجم
128	حلت عليها لعنة العرش لتسببها في موت ابنها، لم يعد يحسب لها حساب على الإطلاق. أصبحت خادمة الأسرة سميت "بالحمقاء بنت الفقية"، إنها تتنمي إلى عائلة أكثر عراقية من عائلة زوجها.	أم نجم
129	منعت من رؤية وتربية ابنها، وراحت تسترق النظر إليه ثم تحبس نفسها في بيت العولة وتبكي إلى أن يدهمها الوقت. كانت تلد طفلا كل عام إلى أن صار لها ستة أطفال.	
132	كانت تشبه أمه قصيرة القامة ومكتنزة، لها وجه مستدير ذو تقاطيع باهتة. كانت تدرس الطب في وهران تزوجت لمدارات حملها الفاضح، لم تكن من النوع الذي يثير الاهتمام.	زوجة نجم

153	ذات وجه تنسأه بمجرد أن تستدير، كما أنها لم تكن عذراء وكانت تدعي أن ذلك نتيجة عملية جراحية أجرتها لاستئصال كيس في المبيض.	
154	تعيش في دائرة مغلقة تدور حول نفسها بهيئتها المهملة وبخمولها الذي يوحي ببطئ بديتها ومنطقها المصاب بالتكسد.	
155	تحاول إقناع زوجها بأنها قابلت كل خياناته بإخلاص وتفان، بل رهنت حياتها لخدمته والاعتناء بأولاده. وقد اكتشف زوجها أمر خيانتها له فيما بعد.	
146	قصيرة القامة ممتلئة ذات وجه ملائكي ترسم تقاطعية على بشرة سمراء واسعة، ويتوجه شعر فاحم السواد. وتقف على ساقين زرقتهما عروق الدوالي المنتفخة بشكل منفر. تسكن في البيت المجاور لبيت نجم. كانت منقذة ملوكة من العمى والجهل المحقق. كان كرم نجمة وتفانيها يكبل أم نجم. وجدت فيما بعد في أحد مأوي العجزة قرب مدينة نيس وقد بترت ساقاها وانكششت داخل كرسي متحرك، لا يكاد يرى منها سوى وجهها الذي بقي ينضح بنفح ملائكي.	نجمة
144	زوج نجمة وصاحب أفخم محلات بيع المجوهرات في المدينة، أطلق عليه اسم "زيصور" لم يرزق بأولاد.	إيزيدور
145- 146	أخت نجم المقربة من نجمة ومنقذتها من العمى المحقق بعد أن يئس الأطباء من شفائها، عولجت بالأعشاب والأدوية التقليدية إلى أن خفت وطأة المرض وتمائلت للشفاء، وأنقذتها من الجهل بإرسالها إلى المدرسة إلى أن	ملوكة

	أصبحت أستاذة رياضيات في كلية العلوم الدقيقة بغرونوبل.	
130	مرافقة نجم إلى معرض نور وهي فنانة، رسامة من الدرجة الثالثة أو الخامسة، إن مفاتها أكثر فنية من أعمالها. اسمها يتصدر قائمة المدعوين إلى حفلات مجتمع حديثي النعمة.	نصيرة
131	دخلت عالم الفن من باب صغير طرقته بحثا عن عمل كخادمة عند فنان كبير. إنها جميلة فعلا والمجوهرات التي كانت تتدلى من كل أطرافها تكفي لشراء كل اللوحات. لها تعليق سخيف ينم عن نفاهة مغرقة في السطحية.	
141	إنها امرأة أعمال تتعاطى كل الأعمال المشبوهة، تقف الآن على ثروة معتبرة إنها جنتها بذرعاها. تتحدر من منطقة نائية في الغرب الجزائري متروجة بالفاتحة من رجل يستعملها لإتمام الصفقات الصعبة. كانت التجسيد النافذ للبداءة بكل جوانبها بكلامها بلباسها وبمشيتها. كانت محببة بملكة خارقة في استشعار العمليات التجارية المدرة تصوب نحوها كل طاقتها وخبرتها السوقية.	خيرة الوهرانية
142	امرأة في حدود الأربعين، ترتدي معطف أسود يصل إلى كاحلها وعلى رأسها وشاح حريري سميك سماوي اللون، كانت بنفس طوله نجم تقريبا لكنها تساوي عرضه مرتين.	نفيسة
142	الأخصائية في علم نفس الأطفال.	تسعديت
-140 146	الطبيبة التي درست الطب نزولا لا عند رغبة والديها، تعمل كسكرتيرة طبيبة في فرع أحد المخابر الأجنبية في الجزائر.	مبروكة

139	<p>امراة متزوجة من رجل غير جدا، كانت امراة ممثلة إلى حد الوفرة ذات وجه طفولي في غاية الجمال.</p> <p>لها نهدين مكتنزين يكفيان لتهييج كتيبة بأكملها شعرها الكستنائي الطويل جعلها أشبه بنساء "أنغر".</p>	بيغي الخنزيرة
140	<p>تمارس الحب عبر الهاتف. هربت من علاقة فسق مع أخ جائر لتقع فريسة لزوج يطبق على أنفاسها.</p>	
137	<p>معلمة أحست بغربة نجم وأولته عناية خاصة، أجلسته في الصف الأمامي كانت تنظر إليه بنظرة خاصة من فوق نظارتها المسدلة على أنفها. تميزت بشعرها الأشقر وبزرقة عينيها أكثر امتلاء، تلبس مئزرا ضيقا تفتتح بعض أزراره عندما تجلس.</p>	الآنسة كولان التي تذكر نجم بجاككين
148	<p>∅</p>	عبد القادر الجيلالي زوجتيهما وبناتهما - 9 بنات -
148	<p>هي من بنات العم المفضلة عند نجم. اسمها يليق بالكبار قياسا بأعوامها 13، ونهديها الذين بدءا بالكاد في التطاول على الأنظار من تحت جبتها الصيفية الفضفاضة، كانت تمثل الغياب بكل حضرته ساهية عن كل ما يحيط بها وساردة عندما لا تكون ذلك فهي ذات حركة أرستقراطية وأنوثة مبكرة.</p>	الغوئية
18	<p>فضة نزقة بدينة إنها ضرة ماري، ولها نظرات صاهرة. ريحة عرقها تشق الرأس، غير أنها أسرع النساء في تقشير الخضار، تجربة أكتسبتها من</p>	أم علي

	صنع المخلاتات.	تسمى دولت الدعبللي
66	دائمة التذمر من زوجها "مصطفى" وأبوه "أبو سطيف".	
72	فرضت سيطرتها على شؤون البيت والتجارة فيما بعد.	
73	رحلت إلى حي أبو رمانة.	
101	واضبت على زيارة زوجها دفعا للعتب.	

الصفحة	شخصيات لها علاقة بـ"ريما	الشخصية
96	لقد تميزت هذه الشخصية بـ "نحولها الشديد والمتزايد وشحوبها الذي زاد من بياض بشرتها. كانت تبدو وكأنه كتلة شفافة بإمكانها أن تعبر الجدران... لم تعد تبالي بالنظرات الصاهرة" "لأم علي" كانت ماري تضمر إلى حد التلاشي. لم تحتل إنكار أهلها لها بعد زواجها من مصطفى "مات والدها بعد سنة من ذلك". "لقد أحب هذه الشخصية كل من يقطن حي "الشيخ محي الدين" إلا أنها قد غادرت هذا المكان في جنازة لم يشهد لها مثل تاركة وراءها ريما وهي التي أنقذت نور من حيرتها عندما بلغت في سن مبكر - لم تكن قد أنهت بنيتها التاسعة - وحافظت على سرها لمدة سنة كاملة.	ماري
17 73	تميز بحبه للمال، سعى إلى تزويج وحيدته طمعا في ثروة زوجته. خلف موته حالة شغور.	أبو سطيف
18	تميز بشخصيته الظريفة، يملك دكانا لبيع الأقمشة في باب تومة وقع في حب ماري، فكانت زوجته الثانية.	مصطفى أبو ريما

72	دخل في حالة ذهول وغياب بعد موته.	
73	زوج به في مستشفى الأمراض العقلية "بالقصير".	
106	أصبح رجلا نحيلًا حليق الرأس، معقوف الظهر على قميص داخلي بال كان يجلس على حافة سرير تغلفه ملاءة مهترئة حائلة ووجهه للحائط. وصل خبر موته فيما بعد.	
106	راهبة أرمنية الأصل، كانت امرأة بكل معنى الكلمة.	
107	كان في سمرتها الشرقية وعينيها السوداوين الواسعتين وإتقانها للإسبانية والفرنسية والإنجليزية بطلاقة مدهشة إضافة إلى صدقها الملائكي العذب حين ترتل الصلاة. كان صوتها يختزن أسوار الفردوس الآتية من عمق السماوات.	سور جولبيت
108	لم تكن قد تجاوزت الأربعين وعملت في جل أصقاع الأرض تقريبا إنها الأم الروحية لـ "ريما".	
114	هيئة بشرية بشعر أشعث طويل وعينين مبلققتين التهمتا جل الوجه الشاحب والهلال الأزرق الداكن الذي ارتسم تحت كل عين من عينيها.	
115	إنها الحالة التي كان جمالها وحنفوانها يطفران من صورها. لها هيكل عظمي يغلفه جلد متعضن.	أرليت خالة ريما
19	كانت صحتها تتدهور يوما بعد يوم، إنها مصابة بالإضافة إلى مرضها العصبي بسرطان خبيث عادت بعد ذلك إلى دمشق.	
113	يتكلم بلهجة سورية متعثرة تندس بينها كلمات إسبانية من حين لآخر. إنه رجل مهندم يخفي الكثير.	زوج أرليت

67	تميز بوسامته وظرفه وحنانه. عيناها الشهلوان تتكلمان أكثر مما تبصران.	حنا خال ريما
75	كان حنا شابا وسيما، له غمازتان من العمق ما يكفي لاحتجاز قطرتي ندى.	
77	امرأة متقدمة في السن بلباس أسود على مقعد من الحديد المصبوب المزخرف.	أم جورج
112	هاجت ولم يعد باستطاعة أحد مواساتها.	جدة ريما
109	أرادت أن تبيع بيتها وتذهب لنجدة ابنتها.	
109	سرت بقرار ريما - أن تكون راهبة - أيما سرور.	
77	رجل كهل أصلع مكتنز ملفوف بعباءة رهيبة بنية اللون.	أبو جورج

الصفحة	شخصيات لها علاقة بـ: "تور"، "ريما"	الشخصية
24	التحفت بملاءة سوداء تسفر عن وجه يحتل زوج من الأعين الواسعة الشهلاء جل صفحته، وترتمي أهدابها السوداء فوق خدين نانئتين متوردين. كان لها ولد وحيد هاجر إلى أمريكا فلم تراه لمدة 7 سنوات وسرت كثيرا لعودته.	
57	لما سافر مرة أخرى كانت تردد مقولتها الشهيرة لنورة "قراءة المستقبل في النجوم هي قراءة الماضي".	أم إلياس
70	وقد كانت لها علاقة بأهم شخصيات الرواية خاصة ريما فكانت أول من تلقفتها من جسد أمها عانقتها بحرارة ... وأخذتها إلى بيتها.	
22	إنها يهودية كانت بالإضافة إلى براعتها في توليد النساء الأصعب حملا	



	والأضيق حوضاً، معروفة أيضاً بحدقها في قراءة الفنجان وفتح الشده أو أوراق اللعب.	
22	تقوم ببعض الطقوس كتخليص النفوس المسكونة من الجن، نزع العين من المحسودين، فك وثاق الأوانس العوانس وصل المحبين.	
82	كانت للداية "أم إلياس" عينان تدخلان الرهبة في قلب "نور".	
108	تنبأت لسميحة بزواج كالقمر.	
	سافرت إلى أمريكا لزيارة ابنها. قيل إنها سافرت إلى غير رجعة	
82	إنه ابن "أم إلياس"، سافر وهو في سن 19 إلى أمريكا بعد حصوله على شهادة البكالوريا، وظل هناك قرابة 7 سنوات سافر شابا يافعا أمرد، وهو قد عاد رجلا مكتمل النضوج والرجولة ولعل أهم ما يميزه ضخامة بنيته كان مغرما بعلوم الفلك.	إلياس
83	وعاش قصة حب مع سميحة كللت بزواجهما، تعد قصة حب خاطفة عاصفة.	
79	بطيريك أنطاكية وسائر المشرق كان الجميع يسميه بـ "شماس إلياس" إنه مكتشف موهبة "نور" في الرسم ومغذيتها من خلال تقديمه لعبة ألوان مائية لها.	شماس إلياس
86	وقف مشدوها إزاء التواصل بين نور وريما.	إلياس
103	تميز بقامته المهينة.	معوض
80	كان مغرما بماري وعاشقا للجمال بشكل عام، والجمال النسوي بشكل خاص. كان رجلا وسيما ينضح رجولة، يتقن عدة لغات وذا ثقافة موسوعية مقرونة بروح فكاوية ذكية، يشتهر بحفظه لأكثر النكت.	
80		

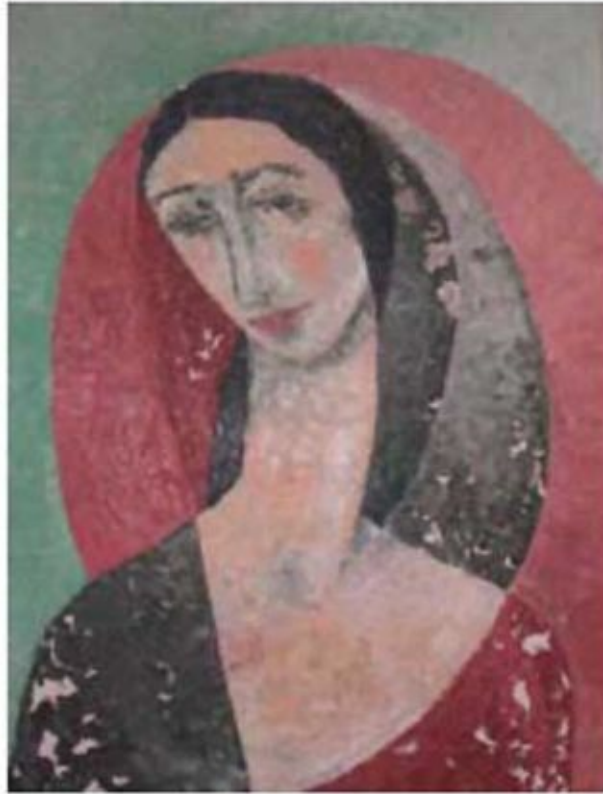
الصفحة	شخصيات لها علاقة بـ "نجم"، "تور"، "ريما"	الشخصية
--------	--	---------

141	طبيب أعزب صديق نجم يكبره بعدة سنوات، يعمل في مستشفى حكومي	
161	منغمس في ملذات لا يكاد يخرج منها. ازداد انغماسه فيها في السنوات	
168	الأخيرة لهول ما شهد من فظائع الإرهاب، كان رفقاًؤه يخشون عليه من	
171	الفلوت. كان يقوم بعمليات ترقيع لأشلاء بشرية كان الهادي يعاني	
173	اضطرابات نفسية حادة، لم يكن أحد قادر على تحمل طفراته سوى نجم. كل	
174	آلام الأرض كانت في الهادي. كان يبدد قلقه في قعر الكؤوس وفي أحضان	
177	النساء. وسامته الملفتة للنظر وهيئة الارستقراطية كانتا رأسماله وطعمه الذي	
178	لا يخيب. رفضه التعاون مع مصالح المخبرات والانخراط في صفوفها	
179	تسبب في تأخر تخرجه من كلية الطب وتعطيل تخصصه لعدة سنوات. كان	
180	يتعاش مع النكبة حسب ما أوتي من جلد يملك فيلا على شاطئ النشوة	
181	النساء بالنسبة له أدوات للمتعة تصلح لاستعمال واحد فقط، له سمعة زير	الهادي
182	نساء قدر لكنه تغير عند ما وقع في حب نور وطلب من نجم أن يتوسط له	الدكتور
183	عندها ويطلبها للزواج.	"قرين"
184	فهم من تماطل نجم في اعطائه جوابا رفضها له، سافر دون أن يترك	
185	عنوانا بعد أن عرض عليه منصب لدى منظمة الصحة العالمية للعمل	
186	كممثل في دولة افريقية كانت الحيادية هي الصفة الملازمة لحياته في كل	
187	أطوارها، عاش سنوات طفولته وشبابه وهو ينتقل، فقد ولد في "تبسة" من	
188	أبوين توفيا قبل أن ينهي عامه الثاني تبنته أرملة فرنسية ورحلت به إلى	
189	"عنابة" أرسل كل المدارس الداخلية في الجزائر ويلقب بابن الرومية	
190	اعتنت به خادمته. حصل على شهادة البكالوريا انتقل إلى الجزائر العاصمة	
201	لدراسة الطب كان ذا قامة فارغة وخطوات واثقة، وسيما الأنبياء وحزينا	
202	حزن أمهاتهم.	

إنعام بيّوض

# السّمك لا يبالي

رواية



الفارابي

منشورات دار الإخلاق

### III. جماليات الفضاء في رواية "السمك لا يبالي":

#### 1- بنية الفضاء النصي (الطباعي):

إن الفضاء النصي الذي يقصد به كيفية إخراج الرواية مهم جدا في توضيح بنية الخطاب الروائي، ذلك أنه الواجهة التي يعرض فيها الكاتب رواية، ويدعو القراء إلى قراءتها، ابتداء من العنوان، شكل الكتاب، عدد الصفحات، تنظيم الفصول، البياضات... وعليه فإن الرسالة الخطابية التي تربط بين القارئ والروائي تبدأ من الوهلة التي يلمح فيها القارئ الكتاب، فيقرأ العنوان ويتمعن الغلاف، ثم يتصفح الرواية في عجلة ليقرر بعدها ماذا كان سيقروها أو يمتنع عن ذلك.

إن الروائي يخرج أعماله الإبداعية إذ يجعل لها شكلا ملموسا بملامح معينة، إلا أن إهمال هذا الجانب الشكلي للرواية، يؤدي دون شك إلى إهمال جزء مهم من خطاب الرواية ككل.

ولهذا فإن مقارنة الفضاء النصي في رواية: "السمك لا يبالي" ستكون من جانبي تصميميها: الخارجي والداخلي.

فأما التصميم الخارجي فسأتناول فيه دراسة الغلاف (الأشكال، الألوان والعنوان)، وأما التصميم الداخلي فسأهتم فيه خاصة بالأجزاء المكونة للرواية.

#### أ- التصميم الخارجي للكتاب:

ويقصد به الشكل الخارجي للرواية بكل ما تحمله من ملامح عامة تميزها وتنفرد بها عن سواها على اعتبار أنها تقدم في شكل سلعة معروضة في رفوف المكتبات، فهذا التصميم قادر على أن يزيد نسبة مقروئيتها وهذا ما يؤدي إلى نفاذ الكميات المتوفرة، كما بإمكانه أن يكون سببا في تكديسها على رفوف المكتبات.

إن التصميم الخارجي للكاتب يتيح للقارئ فرصة التعرف عليه، إذ يتحقق ذلك من خلال تمظهر الغلاف الذي يشكل الواجهة التي يقدم بها الروائي بضاعته - الرواية - وهكذا يجد القارئ كل ما يرغب في معرفته سواء تعلق الأمر باسم الرواية (العنوان)، أو اسم مصممها (المؤلف) إضافة إلى معلومات أخرى تخص شركة الإنتاج (دار النشر) ... إذا فالقارئ يجد في هذا التصميم ما يشده إلى العمل أو ما ينفره منه، ويتحقق ذلك من خلال ما يتعرف عليه متمثلا فيما يلي:

## • الغلاف:

مما لا غرو فيه أن العمل يكتسب نسبه الأول من غلافه المحفز للقراءة والمدعم لآليات التأويل والتواصل بين صاحب العمل الإبداعي والقارئ المتلقي للخطاب، لقد تم حديثا الاهتمام بتقنيات الطباعة وطرائف الكتابة السردية، وينطوي تحت هذه العملية اتفاق تام بين مؤطر النص أي منتج الخطاب والمؤسسة المكلفة بالطبع من أجل إخراج العمل الأدبي في صورة جمالية يتوافق فيها الشكل والمضمون. وفقا لهذا المنظور القائل بضرورة انتهاج مسلك سليم في توظيف فنيات الطباعة وتقنيات الكتابة مع مبنى القصة، توصل مخرج غلاف "السماك لا يبالى" إلى إنشاء لوحة سردية تتفق مع ما تضمه الرواية من أحداث، إذ يتضح لنا ذلك من خلال الوقوف على:

## • التشكيل:

لقد أسهم التطور الحاصل على مستوى تقنية الكتابة في تغيير تشكيلها في النص، ويتم ذلك من خلال التركيز على بعض الجمل والأسماء والأماكن بإبرازها باللون الأسود من أجل لفت انتباه القارئ إلى هذه العناصر. فالتشكيل إذا تقنية معتمدة في إعداد الغلاف تعنى برسم الكلمات من خلال توظيف الوسائل الحديثة، والتي تكون فيما بعد كفيلا بالإشهار لهذا الكتاب وإكسابه قيمته الجمالية على أساس أنه سلعة ويحبب اقتناؤه قبل كل شيء، كما أنه يزيد من قيمته الفنية والدلالية بالنسبة للدارس - بعد ذلك - ولما كان تشكيل غلاف الكتاب بهذا القدر من الأهمية في تعريف القارئ بهذا العمل جاز لنا أن نتساءل: ما هي مميزات الغلاف الأمامي لرواية: "السماك لا يبالى" .؟

تظهر الرواية بشكل طولي وغلافها خالي من أي أطر، وهي تشغل بنظرة رأسية أمامية فراغا مكانيا يحده طولا (21 سم) وعرضا (14 سم)، وهذا يدل على أن غلاف الرواية يتربع على مقاس متوسط (14 x 21) تتوسطه صورة لامرأة بارزة الملامح، ويظهر اسم المؤلفة "إنعام بيوض" في أعلى الصفحة وبخط متوسط، كما كتب على غلاف الرواية عنوانها "السماك لا يبالى" بتشكيل سميك ومستقيم، وكتب تحته لفظة "رواية" بتشكيل أصغر من تشكيل العنوان وأقل سمكا، دون أن ننسى عبارة "منشورات دار الاختلاف" وشعار "دار الفرابي" بتشكيل متدرج في الصغر.

ويبدو أن أهم ما يشدني كمتلقي في الغلاف الأمامي هو صورة "المرأة" وكذا التشكيلات التيبوغرافية لأسم المؤلفة والعنوان.

تقف صورة المرأة منذ البداية في وجه المتلقي متحدية مغربية، حتى تحولت القراءة لدي إلى هاجس التعرف على هذه المرأة وعلاقتها بأحداث هذه الرواية، ومعرفة مدى التشابه والاختلاف بين صورة هذه المرأة وشخصية البطلنة "نور". إن المؤلفة ومن خلال هذا التشكيل تضع القارئ إزاء معرفة مخبأة تتضح للعيان بعد ولوج عالم هذه الرواية، إذا فالقارئ بعد تعرفه على غلاف العمل بكل ما يحمله من تشكيلات يعايش لحظة تأزم قصوى بين اختياري القراءة أو اللامقراءة، وإن كانت الصورة وكل التشكيلات التي يضمها الغلاف تغذي فضول القارئ وتعتبر أغراء كافي للقراءة.

فكل قارئ يبحث عن سبيل لمعرفة سر هذه الصورة دون أن يلج عالم هذه الرواية، وهنا تصبح صورة المرأة أكثر إغراء ولا غنى عن القراءة إلا بالقراءة.

#### • الألوان : Les couleurs

لقد اكتسبت الألوان دلالات معينة نظرا لاقترانها بإشارات ترتبط بدورها في النفس بمعاني خاصة كما تثير فيها أحاسيس متعددة.

إنّ إنعام بيوض باعتبارها كاتبة وشاعرة وفنانة تشكيلية متميزة كما أن أديبة جديدة في الصنعة الروائية، فهي تدرك - من غير شك - دلالات الألوان. فكيف وظفت هذه الألوان في تشكيل الغلاف الأمامي لروايتها؟

نلاحظ أن الألوان التي تظهر في الغلاف هي:

- اللون الأسود: يلون عنوان الرواية "السماك لا يبالي"، ولفظة "رواية" إضافة "منشورات الاختلاف".

- اللون الأحمر: يلون اسم صاحبة الرواية "أنعام بيوض"، كما يمثل شعار "دار الفرابي". كما أنه يشغل جزء من صورة المرأة الموجودة على واجهة الغلاف.

- اللون الأبيض: ويشغل الخلفية التي كتب عليها اسم الرواية.

- أما عن اللون الأخضر والبني فقد كسبا الصورة الزيتية للمرأة ذات الوجه الممشوق والتي تختزن بعضاً من أحزان الموناليزا، وبعضاً آخر من سكينه القديسين. وقد ظهرت على هذه اللوحة ثلاثة ألوان بارزة هي: الأحمر، الأخضر والبني.

هذا فيما يتعلق بالمظهر الخارجي لرواية أما عن داخلها فلا وجود للألوان، إذ تحظ الرواية نصها بالأسود على امتداد الصفحة البيضاء.

ولما كان الأمر كذلك وجب علينا التعرف على مدى أهمية الألوان التي تكسو غلاف الرواية. فما هي الدلالات الممكنة لهذه الألوان؟.

لقد جعل علماء النفس اللون الأسود الذي كتب به العنوان رمز "الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم"<sup>214</sup>، وهذا يتجسد في الرواية من خلال خوف "نور" من مصير علاقتها "بنجم" من جهة وخوفها من ميله المستمر إلى التكتّم في مشاعره من جهة أخرى.

أما اللون الأحمر الذي ظهر كهالة نورانية فوق رأس المرأة، والذي كتب به اسم الرواية فهو بشير عادة إلى: "الانبساطية والنشاط والطموح والعملية"<sup>215</sup>. وهذا ما ينطبق تماماً على كل من الرواية وبطلبة الرواية "نور".

أما عن اللون الأخضر فقد كسا خلفية اللوحة، حيث يعتبره علماء النفس بأنه "يميل إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية..."<sup>216</sup>. ولعل السلبية في الرواية تكمن في "فقدان نور لحلمها إلى الأبد"<sup>217</sup>.

واللون البني الذي يلون لباس المرأة، فهو يدل على "الأهمية الموضوعية على الجذور على الأرض والوطن"<sup>218</sup>. وهذه الدلالة موافقة تماماً لمعنى الأصل والعودة إلى الجذور. وتتجسد هذه الدلالة بشكل أو بآخر من خلال الرغبة الجامحة للبطل في التمسك بأصولها.

214 - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 186.

215 - المرجع نفسه، ص 184.

216 - المرجع نفسه، ص 185.

217 - الرواية، ص 14.

218 - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 195.



## • العنوان : Le titre

إن العنوان هو المفتاح الأول لولوج عالم الرواية، كما أنه أهم ما يميز الغلاف والكتاب ككل ووقفه تبني جميع التصورات الذهنية عما سيحل داخل الفضاء الطباعي المكون من تقاطعات البياض والسواد. فهو يحيل على مجموع العمل الروائي ويثير فضول القارئ، كما أنه يوجه سلوكه نحو نوع ما من فك التشفير ليستمر تأثيره عليه طوال فترة القراءة. ومن ثمة فهو يعلمه كيفية قراءة النص. لذلك يتضح لنا أن اختيار العنوان أمر بالغ الأهمية عند الكاتب، وبالغ التعقيد والحساسية عند الدارس إذ يخضع لقدرة فائقة لاختزال الرواية في تشفير معين يحاول القارئ أن يفكه ليقرأ الرواية في ضوءه، ثم يقرأ الرواية ليحاول إعادة فك تشفيره من أجل إعطاء الرواية بعدها الدلالي وعلاقتها بعنوانها في مرحلة تالية. من خلال هذا الطرح حاز لنا أن نتساءل: كيف اختارت إنعام بيوض عنوان روايتها؟.

تتخذ الرواية من عبارة "السمك لا يبالي" عنواناً لها، وقد كتب باللون الأسود في فضاء أبيض وبخط مميز عن كل ما كتب في الرواية. ولعل أول ما يلفت انتباهنا في هذه الرواية هو عنوانها الذي يتحدى قراؤها لكونه يطرح تساؤلاً معرفياً ترميزياً وتحليلياً لا يكف عن ملازمتنا ونحن نقرأ الرواية إذ يشكل ما يشبه اللازمة التي لا تنفك وتعود وإن كانت متباعدة خلال القراءة، إذ يطالعنا في الصفحة الأولى كتابت علمي مبرهن، ثم يعود في الرابعة كعملية طي استنزائية لصفحة من حوار: "لا تعرفين ماذا أم كيف؟ لابد أن تعرف ماذا حتى تتساءل كيف. ثم دعنا الآن من كل هذا، فالسمك لا يبالي"<sup>219</sup>. ويعود في آخر جملة يفترض فيها أن تغفل هذا التساؤل ليمثل دعوة إلى إعادة النظر وتغيير الرؤية، دعوة موجهة إلى القارئ وذات الروائية معاً، وترد كخلاصة افتتاحية على لسان البطلنة "تساءلت هل السمك فعلاً لا يبالي"<sup>220</sup>.

<sup>219</sup> - الرواية، ص 3.

<sup>220</sup> - الرواية، ص 205.

ويمكن تقسيم عنوان الرواية على النحو التالي:

"السّمك لا يبالي"



جملة اسميّة



لا يبالي

السّمك



خبر

مبتدأ

(جملة فعلية)

إنّ فالعنوان ينقسم إلى شقين: "السّمك" و"لا يبالي" أي أنه مكون من مبتدأ وخبر (جملة فعلية) فكلمة السّمك ترمز في أذهاننا إلى نجم، أما الجملة الفعلية "لا يبالي" يمكن القول عنها أنها تدل على عدم الاكتراث والاهتمام.

إنّ التفكير في مدى ارتباط عنوان هذه الرواية بحياة أبطالها يفيد إلى جملة من الاقتراحات والاحتمالات الممكنة سنورد بعضها منها:

إنّ الروائية وباختيارها لهذا العنوان تقيم نوعاً من التشبيه دون أن تصرح به بين عالمين أولهما عالم البحر بكل ما يضمه من كائنات على اختلاف أنواعها أشكالها وأحجامها، وثانيها العالم العاطفي الذي قررت البطلنة ولوجه من أضيق أبوابه لتتشأ بينها وبين نجم علاقة حب عاطفية غير متزنة، كانت مبادرتها الأولى منها بل كل المبادرات جاءت منها، وكان من الطبيعي أن يقوم بذلك

"نجم" وليس "نور" على اعتبار أن ذلك قانون مثل هذا النوع من العلاقات الإنسانية، فهذا العالم الذي عاشت فيه "نور" و"نجم" من خلال علاقة ملؤها المبالاة الكلية من جهة "نور" بكل الجزيئات والنقاصيل، وفي المقابل تلقت عدم مبالاة تامة من قبل "نجم"، كذلك هو الحال في عالم البحر الذي يسير وفقا لمبدأ القوة، حيث يوجد السمك الكبير والصغير والأول لا يأبه ولا يبالي بالثاني على اعتبار أن الغلبة تكون دائما لمن هو أقوى، وإذا قلنا أن السمك حقا لا يبالي فإن نجم لا يبالي فعلا بنور غير أنه وبالنظر إلى طبيعة النشاط الذي يمارسه "نجم" - طيب - يتضح لنا بأن عدم مبالاته ليست نابعة عن محظ إرادته، إنما هي من باب المكابرة وعدم إظهار رغباته وميولاته.

فوظيفته تخفيف آلام الآخرين، وإذا ما تعلق الأمر "بنور" فهو خلاف ذلك تماما، إذ يعتمد إيلاهما والزيادة في معاناتها النابعة من عدم مبالاته بها، ويمكن أن نطرح هنا إمكانية أخرى تتماشى مع عنوان الرواية وهي أن "نور" لا تبالي بكل ما اكتشفته من حقائق عن الحياة الشخصية "لنجم" إنها على علم بأشياء كثيرة لكنها لا تحاول التحقق منها، فهي لا تبالي بما عاشه من قبل والذي يههما ما ستعيشه معه بعد طلبها منه الدخول في هذه العلاقة.

ويمكن أن نبرر سبب اتخاذ الروائية من هذه العبارة - السمك لا يبالي - عنوانا لعملها بحب الشخصية البطلة "نور" للسمك الفضي، فطالما رغبت في أن تأخذه للعيش في بحرة بيتها أي أن السمك محبب عندما، أما عن الأمر الذي تمقته فهو لامبالاة "نجم" بها، فالروائية تجمع في شكل عنوان روايتها بين أمرين أحدهما محبب عند البطلة والآخر مقوت إنها مفارقة.

كما يمكن أن نقول أن "السمك لا يبالي" عبارة تتلفظ بها نور وتحظى بإعجاب "نجم"، إذ يرى فيها اختزال لحكمة الرسل. فقد كانت تتلفظها بنبرة مميزة، كما أنها كانت ماهرة في إضفاء صبغة صدق على ما تقوله، وهذه العبارة هي دعوة منها إلى السامع من أجل الامتثال لتيار قوى الكون الخفية، وعدم التظاهر باللامبالاة لأن ذلك لا يجدي نفعاً، خاصة أن بعض القضايا المصيرية التي لا نستطيع أن نأخذ منها موقفاً لا مبالياً.

إن عنوان هذه الرواية يدل كذلك على علاقة التجاذب والتنافر السائدة بين "نجم" و"نور" وكأنهما على شاطئين بينهما "سمك لا يبالي".

**ب- التصميم الداخلي للكتاب:**

يقصد به الشكل الذي تظهر عليه الرواية عند تصفحها، وذلك بالنظر إلى عدد صفحات الرواية تقسيمها إلى فصول، عدد صفحات كل فصل، تزويد الفصول بعناوين، تغيير التشكيل داخل النص نوع الكتابة، الفراغات البيضاء استعمال الألوان والإطار والهوامش...

وسأحاول أن أتناول "السك لا بيالي" بعيني قارئ يلاحظ هذه التقنيات المختلفة في إخراجها ويحصيها من زاوية نظر دارس يحاول أن يربطها بالدلالات الممكنة لها.

تقع الرواية في 205 صفحة وهي من الحجم المتوسط، وقد قسمتها الروائية إلى ثلاثة أجزاء: الأول "نور" ويقع في 57 صفحة، والثاني "ريما ونور" ويقع في 52 صفحة، والثالث "نجم ونور" ويقع في 63 صفحة، وقد قسمت كل منها إلى فصول متفاوتة الطول عينها بالأرقام من 1 إلى 6 حيث يضم الجزء الأول ستة فصول، بينما يتشكل الجزء الثاني والثالث من خمسة فصول، إضافة إلى جزء رابع مختصر يشبه الخلاصة ويحمل عنوان "الثالوث" ويقع في 21 صفحة. ونلاحظ أن الكاتبة توزعت في كامل أوراق الفصول إلا ما كانت تتركه من بياض في نهاية كل فصل من كل جزء ناهيك عن الصفحات البيضاء التي تركتها في نهاية الفصل الأول والثاني والخامس من الجزء الأول والفصل الثالث من الجزء الثالث، علما أن هذه الفراغات البيضاء مختلفة المساحة من فصل إلى آخر لكونها تدل على الحيز الزمني الذي لم تتعرض له الروائية. إن ذلك الفراغ المتروك ظاهريا يخلق لنا جمالية في توزيع كتابة فصول الرواية أو داخل الفصل الواحد، ولم يوجد هكذا عبثا وإنما له مدلولية أخرى، إذ يسمح للقارئ بملاً الفراغ بتخيلاته وتصوراتهِ للحدث القصصي الذي يلي الحدث السابق، فيلج به باب التأويلات التي تحاول ربط أحداث الرواية فيتحول هذا القارئ إلى مبدع ثان بعد المبدع الأول وهو مؤلف الرواية.

إضافة إلى هذه الميزات تصطنع الكاتبة في الرواية أنواعا مختلفة من الكتابة:

- **الكتابة الأفقية من اليمين إلى اليسار:** وهي المساحة التي تشغل تقريبا كل مساحة النص الروائي.

- **الكتابة العمودية:** وتظهر لنا عند ما تنتقل الرواية حوارا على لسان شخصياتها، ويمكن أن يمثل ذلك بالمقطع الحوارية التالي الذي يدل على تدهور في علاقة "نجم" و"نور":

"لا أريد أن أراك بعد اليوم

أهذا يريحك ؟

يريحني بل يخلصني.

يخلصك من ماذا ؟

من التبعية المهينة...<sup>221</sup>.

- الكتابة الأفقية من اليسار إلى اليمين: وتظهر من خلال توظيف الرواية لبعض الجمل باللغة الفرنسية والتي إن دلت على شيء فإنما تدل على تداخل الثقافة الجزائرية بالفرنسية، ويمكن أن نورد بعض الأمثلة على ذلك:

"La vie c'est là ou on vit"<sup>222</sup>

"Rien à la déclarer"<sup>223</sup>

## 2- بنية الفضاء الجغرافي: l'espace géographique

وهو الفضاء الطبيعي الذي يحتضن أحداث الرواية، خاصة أن الخطاب الروائي يبقى في حاجة ماسة إلى قطعة من هذا الكون، يثبت فوقها وجوده عبر الزمن شأنه في ذلك شأن الكائن الحي فهو يحتاج إلى هذا الإطار التكميلي لوظيفته القصصية في حياة ورقية عامرة بالحركة والتواصل الذي يربط بين الشخصيات ذات الإبعاد الفنية والواقعية أحيانا، لذلك فلا مناص من وجود ارتباط وثيق بين المكان والخطاب الروائي، ولا بد من تواجد حتمي للأول في الثاني.

بعد قراءتنا لتمظهرات المكان في النص الروائي من خلال المبحث السابق، تواجهنا في البدء ظاهرة غريبة ونحن نناقش فكرة المكان في "السماك لابيالي" وهي أن الفضاء في هذه الرواية يتجدد انطلاقا من موقعين اثنين، حيث زاوجت بينها الساردة مما أدى إلى خلق تواصل بينهما، أحد هما يمثل الماضي مجسد في "حي محي الدين ابن عربي أو الصالحية" وهو أقدم وأعرق أحياء دمشق والآخر يجسد الحاضر متمثلا في "ميناء تيبازة"، وسنتطرق إلى رسم ملامح البنية المكانية

<sup>221</sup> - الرواية، ص 32.

<sup>222</sup> - الرواية، ص 121.

<sup>223</sup> - الرواية، ص 189.

في رواية "السّمك لا يبالي" عن طريق رصد الأمكنة فيها، وكيفية تعبير ونقل الساردة لها، وإبرازها لنا والتعرف على وظائفها في الرواية. أكان مجرد ديكور للأحداث أم أنه لعب دورا مهما في تطور أحداث الرواية؟ ومن خلال تتبعنا للأماكن الموثقة داخل الرواية وجدنا أنه من الممكن تصنيف الأمكنة إلى: أماكن منفتحة وأماكن منغلقة.

### أ- الأماكن المغلقة:

تتميز هذه الأماكن بنوع من الانسداد والانغلاق، حيث يتعرض فيه الإنسان إلى سلب حريته وقد ورد في روايتنا "السّمك لا يبالي" فضاء البيت.

• **فضاء البيوت والشقق:** يقول الباحث "شاكر النابلسي" في كتابة: "جماليات الكتاب في الرواية العربية": "فإن كان البيت بعدد معين من الحجرات واقعا في عمارة سمي شقة، وإن كان واقعا في أرض وحده وبنفس عدد الحجرات سمي بيتا أو فيلا..."<sup>224</sup>، فهناك فرق بينهما وهذا ما نستشفه من رأي كل الباحثين في قضية الاصطلاح هذه. على هذا الأساس اخترت كعنوان رئيسي فضاء البيوت والشقق ذلك أنه تم توظيف المصطلحين معا في رواية "أنعام بيوض".

• **البيت:** تمثل البيوت أو الغرف عموما نموذجا للألفة ومظاهر الحياة الداخلية "ذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول ويليك"<sup>225</sup>. كما أنه يعرفنا بالحياة الشعورية التي تعيشها الشخصية "فإذا وصفت البيوت فقد وصفت الإنسان"<sup>226</sup>. ونحن بصدد قراءة الرواية نصادف بتكرار هذا المسمى المكاني وإذا كنت مقبلة على دراسة هذا الفضاء، فإني أقر من البداية أنه لا يهمني معرفة مدى حضوره بقدر ما يهمني معرفة: كيف كان الحضور؟.

إن البيت ليس مجرد مكان نولد فيه ونأوي إليه محتمين بين أحضانه، بل أنه امتداد لأجزاء هامة تكون شخصيتنا، إذ أن حضوره فيها يأخذ معان وأبعاد عدة تمتد ما امتد الزمان.

والأمثلة على هذا الفضاء في رواية "السّمك لا يبالي" نوردتها فيما يلي:

224 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 142.

225 - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص 43.

226 - المرجع نفسه، ص ن.

- **البيت الدمشقي:** وهو بيت جد نور يقع في "حي الصالحية" كان "على غرار أكثر الدمشقية ... بيت ربح"<sup>227</sup>. أما فيما يخص تركيبته الداخلية "فبمجرد أن تغلق وراءك بابه الخشبي السميك المسمر وتلج إلى الردهة المظلمة أو "الدهلز" حتى ينقطع لغط الحارة ويزيغك السطوع المنبعث من الفناء أو "أرض الديار" بسواقي المياه الرقراقة لـ"بردي" التي تبدو راكدة، لكنها تنساب بهدوء يساير إيقاع الكون رتيب حثيث، أزلي، تحت طلال شجرة النارج العتيقة التي لا تخلو منها الدار"<sup>228</sup>. كما يوجد به أصص الفل والزنبق الأبيض والياسمين، وبه درج خشبي مؤدي إلى الطابق العلوي فهذا البيت بطابقين وحديقة، غير أن الساردة لم تصف البيت على أنه مكان مغلق بل على أنه مكان يبعث على الراحة والطمأنينة والسكينة. كانت "نور" تلعب في زوايا هذا البيت الرحب رفقة صديقتها "ريما". ولعل المكان المخصص لها والمحَبَّب عندها في هذا البيت هو فراغ الدرج الخشبي المؤدي إلى الطابق العلوي، إذ يحمل هذا البيت أجمل ذكرى بلا منازع. فالساردة لم تصف البيت على أنه مجرد مكان بجدران بل تحدثت أيضا عن الشخصيات التي تسكنه ومدى تأثيره عليها على اعتبار أنها تزيد المكان دلالة وتضفي عليه أبعاد أخرى. فقد عرضت لنا الساردة الحالة التي آل إليها البيت بعد تحلي أصحابه عنه حيث نقر أنه "بدا حزينا وهو يودع سكانه وقد تناثر به الرزم والصناديق والحقائب المربوطة بالحبال لمنع تفتتها حول البحرة التي سكت خريرها وعكست مياهها الراكدة أغصان شجرة النارج. كان السكون يخيم على الإرجاء، وقدمتها تهافت السماسرة عليه لتقديم عروضهم من أجل اقتناؤه"<sup>229</sup>.

- **شقة نور:** وتقع هذه الشقة في الجزائر، وقد كانت صغيرة "استأجرتها منذ عام. ذات أثاث بسيط لكنه ينم عن ذوق رفيع. كل الجدران مغطاة تقريبا بلوحات فنية أصلية ... وقد علقت بطريقة تجعل من الحائط لوحة كبيرة بتكوين مدروس ومتناسب"<sup>230</sup>. هكذا جعلت نور من غرفة جلوس شقتها منظمة ومرتبّة، وإن كانت شقتها صغيرة مقارنة ببيت زوجها السابق، إلا أنها ملاذها الوحيد الذي تلجأ إليه. فقد خصصت في مساحة منها مشغلا وضعت فيه رسوماتها، وبعض الكتب التي تطالعها

<sup>227</sup> - الرواية، ص 13.

<sup>228</sup> - الرواية، ص 13-14.

<sup>229</sup> - الرواية، ص 30.

<sup>230</sup> - الرواية، ص 47.

من حين لآخر. فقد وصفت الساردة بيت نور الذي يعبر عن ذوقها الرفيع وعلى الرغم من أنه مغلق إلا أنه يوحى بالحميمية والسلام صاحبته لنا.

- **بيت أم إلياس:** إنه البيت الذي قطنت به ريما مع أم إلياس، فقد أودعتها في غرفة من هذا البيت لم يدخلها أحد ماعدا ابنها المسافر "كانت الغرفة غريبة عمياء الجدر أن الأمن واحد شق فيه باب صغير بدرفة ذات مربعات خشبية توتر لمربعات زجاجية مختلفة الألوان ... أثاث الغرفة المكسوة بأكملها بالسجاد العجمي، ينم عن ثراء عريق وذوق أصيل ... أكثر ما يلفت الانتباه، هو الساعات الجدارية البرونزية السبع..."<sup>231</sup>. فهذه الغرفة مظلمة ومغلقة لكنها تحتوي على كل ما هو حميمي بالنسبة لصاحبته، صورة زوجها وصورة ابنها إضافة إلى الساعات التي ورثها عن والدها.

- **بيت أم جورج:** - جدة ريما - يوجد في مقدمة هذا البيت دهليز ويوجد به " فناء مربع تحف به النباتات والورود من كل جانب. انتصب فوق الأضلع الثلاثة للمربع بناء حجري من طابقين، يصل العلوي منهما زوج من السلالم المتوازية ذات دربزين حديديين مخرمين بأشكال هندسية، ويلتقيان في ممر على طول الضلع الأوسط، ينفتح الجزء السفلي منه على بهو فسيح بباب مقابل يؤدي إلى حديقة داخلية أخرى..."<sup>232</sup>.

- **بيت الخالة "آرليت":** "أنه منزل ضخم من الطراز الاسباني الممزوج بكلاسيكيه محدثة"<sup>233</sup>. وله باب كبير مخزم بأشكال باروكية وراء زجاج معتم، وبه بهو فسيح وكأنه بهو قصر لكثرة التحف النادرة المزوعة بين أركانه، فضلا عن اللوحات الأصلية المعلقة على جدرانه والثريات البلورية المثقلة بالبذخ، وهي تتدلى من سقفه. كما يضم المنزل "غرفة مكتب لا تقل تراء عن الباقي..."<sup>234</sup>.

- **البيت الكبير "درب مسوفة بتلمسان":** وهو المنزل الذي انتقل نجم رفقة عائلته للإقامة فيه، إنه بيت صغير تتوسط فناءه شجرة الليمون التي تبدو هرمة وذابلة وقد اختفت أزهارها "يمتد على طول كل ضلع من أضلع فناءه الأربعة غرفة طويلة عالية السقف تتفتح على وسط الدار بباب تحيط به نافذتان، ويوصل درج قرب دهليز الباب الخارجي إلى الطابق العلوي، حيث كانت توجد غرفة

<sup>231</sup> - الرواية، ص 70.

<sup>232</sup> - الرواية، ص 77.

<sup>233</sup> - الرواية، ص 112.

<sup>234</sup> - الرواية، ص 147.



جدته وغرفة حماتها وشرفة بها مطبخ احتياطي"<sup>235</sup>، ويوجد به غرفة للجدة أسهبت الساردة في وصفها فهي مفروشة بالسجاد العجمي الحائل من كثرة الغبار بها ركن يشبه المحراب به محمل خشبي مصدق يسند عليه المصحف، وتحتة وسادة كبيرة من المحمل الأزرق يوجد تحتها حجر مستدير أملس وكان للغرفة سقف شاهق. لقد أتت الساردة على ذكر نماذج أخرى من هذه الأماكن المغلقة كالمقهى والمرسم والمستشفى، عيادة الطبيب وغيرها.

- **فضاء المقهى:** لا استطيع الحكم بأن المقهى في رواية "السمك لا يبالي" أخذت مكان الصدارة، بل كل ما استطيع قوله: إن المقهى كانت حاضرة فيها بمختلف تجلياتها ومظاهرها ودلالاتها، ولما كان المقهى "فضاء دلالي له خصوصياته تجعله حاضرة باستمرار كمادة أساسية في الفن القصصي والروائي يستقطب اهتمام المدعين في الشرق والغرب"<sup>236</sup>. فلنا أن نعرف مدى حضوره كفضاء له ما يميزه، خاصة إن الساردة قد ركزت على مقهى واحد.

- **مقهى الحاج داوود:** إذ يقع قرب الميناء ويعتبر أروع وأبهج مكان زارته رغم بساطته وشعبيته به "الرصيف الخشبي الممتد داخل البحر، والقائم على ركائز حديدية سميكة والمسيح بنوافذ زجاجية تصل إلى السقف ... وقد امتلأت الطاولات المصفوفة على جانبي الرصيف بأصناف ألمازة المتنوعة والأطباق الشهية..."<sup>237</sup>.

- **فضاء المرسم:** إنه فضاء ممثلي "بروائح البنزين وزيت الكتان والألوان الزيت به ... والممثلة بالفراشي المصبوغة والحائلة المنفوشة، وبرزم أوراق الرسم ولفائف الخيش المعالج بالأبيض ومكعبات الألوان المائية المركزة المبعثرة هنا وهناك واللوحات المحظوظة..."<sup>238</sup>، غير أنه لم يظل على حاله فسرعان ما "تحول مرسمها إلى فضاء في حالة غيبوبة..."<sup>239</sup>.

- **المستشفى:** مكان إقامة مصطفى - أب ريما - وهي متخصصة في الأمراض العقلية في "القصر" بها رواق طويل، تصطف على جنباته أبواب حديدية فتحت في أعلاه نوافذ صغيرة ...

235 - الرواية، ص 147.

236 - حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، 1993، ص 72.

237 - الرواية، ص 35.

238 - الرواية، ص 29.

239 - الرواية، ص 40.

تتبعث من جميعها روائح زنج مدوحة تشبه رائحة الحيفة الممزوجة بروائح الأدوية...<sup>240</sup>، وبها غرف مرقمة إذ "توقف الممرض عند الغرفة رقم 29"<sup>241</sup>، كما يوجد بها "عنبر وزعت على جانبه أسرة حديدية صدئة، بعضها خاو والبعض الآخر تشغله كتل بشرية تنوء تحت أحمال من الشقاء غير الواعي، وتتوسط أوجهها أزواج من الأعين الفارغة النظرات"<sup>242</sup>.

- **عيادة الطبيب:** أنها أحد الأماكن التي تردت عليها "نور" بعد أن أخذت عنوانه من صديقتها ويحتوى على "غرفة صغيرة مملوءة بأكداس من الورق، وجهاز محول الهاتف، وعلب كبيرة لأجهزة طبية، وكروسي فريد مقابل الباب توجد نافذة تطل على فناء صغير، غرست فيه بعض النباتات غير المزهرة"<sup>243</sup>.

- **المؤسسة الخيرية:** وهي المكان الذي عملت به ريما كمساعدة طبيّة. تقوم المؤسسة ببعض الأعمال المشبوهة متمثلة أساسا في تعقيم النساء ذوات الأصل الهندي، بغرض القضاء على هذا الجنس، وقد تبين في نهاية المطاف "إنها ليست جمعية دينية بل جمعية عنصرية تنتشر تحت غطاء ديني"<sup>244</sup>.

- **فضاء الكنيسة:** إنه مكان مقدس كتب للشخصية "نور" أن تزوره إبان زيارتها لبيروت رفقة أبيها وكانت تحمل اسم "ماريونا مرقس". ولها باب كبير "يلي القبة المرفوعة على أقواس ثلاثة..."<sup>245</sup> والكنيسة على حد تعبير أم تقولا "الكنائس مثل المساجد بيوت الله"<sup>246</sup>.

## ب- الأماكن المنفتحة:

هي أماكن فيها من الحرية ما يسمح بالانتقال دون قيد. وتشكل مع الأماكن المنغلقة ثنائيات ضدية، ومجمل الأماكن المنفتحة التي تزخر بها روايتها يمكن حصرها في: (مدينة دمشق، مدينة الجزائر، مدينة تيبازة)، إضافة إلى أماكن أخرى تقل أهمية عن سابقتها، إذ لا تأتي بنفس الدرجة

<sup>240</sup> - الرواية، ص 105.

<sup>241</sup> - الرواية، ص ن.

<sup>242</sup> - الرواية، ص 107.

<sup>243</sup> - الرواية، ص 56.

<sup>244</sup> - الرواية، ص 117.

<sup>245</sup> - الرواية، ص 36.

<sup>246</sup> - الرواية، ص 37.

من الأهمية إلا أنه لا يمكن إغفالها وتتمثل في: (بيروت، دير مار الياس، صيدنا معلولا حي بالحوش العربي)، وسنتعرض لأهم هذه الفضاءات متتبعين في ذلك مسارها الدلالي في الرواية:

- **مدينة دمشق:** يدور جزء كبير من أحداث الرواية في هذه المدينة، خاصة أنها تمثل مرحلة طفولة البطلة التي قضتها فيها، حيث "كانت طفلة تجوب شوارع دمشق عصرا. وتستشوق رائحتها الخاصة وعبقها الزخم قبيل ساعة الأصيل، وكأن نباتاتها وأزهارها تغفو مع تهويم القيلولة الذي يستأثر بالناس جميعا بعد الزوال"<sup>247</sup>. من خلال هذا المقطع تصف لنا الساردة شوارع دمشق في وقت العصر، مسهية في هذا الوصف لتنتقل لنا صورة من أروع ما انطبع في ذاكرة نور لدرجة تتذكر فيها رائحتها، فقد كانت "دمشق الطفولة" وهنا يظهر التأثير لنا ارتباطها الشديد بها من خلال الحالة الشعورية التي تعيشها نور بين أحضان مدينة دمشق.

- **مدينة الجزائر:** وتمثل هذه المدينة الجزء الآخر الذي تدور فيه أحداث الرواية، فهي تمثل حاضرها وشبابها البطلة ومحط إعجابها خاصة "أنها بلد انتزع استقلاله بتضحيات خرافية تملؤها فخرا يموهون به احباطات ماضيهم القريب الحافل بالנקسات ... لكنه بلد لا يعرفون عنه الكثير ويبدو لهم وكأن حدوده مرسومة في أفق المجهول"<sup>248</sup>، فقد قرر أب نور أن يتخذ منها مستقرا لعائلته دون رجعة منه، أما عن أم نور فتري فيه "غربة في غربة"<sup>249</sup>. وقد ركزت الروائية على وصف هذه المدينة التي غدت أحلام واستيهامات نور طويلا "لم تغف نور في تلك الليلة. أخيرا سترى تلك المدينة التي استوطنت في أعماقها قبل أن تهاجر إليها"<sup>250</sup>. فقد كانت أول زيارة لها للجزائر لكنها كانت نحس بأنها "مسقط روحها"<sup>251</sup>، فهي مرتبطة بها حتى قبل أن تراها وعندما وصلت "لاحت من يعيد خيالات المدينة المعلقة على خيط الأفق الأزرق، هتف صوت أحلامها: مدينة البلور! كانت تبدو فعلا كمدينة البلور التي ابتدعتها مخيلة ريما. بأبنيتها البيضاء المكلفة بهالة من ضياء، والمرفوعة فوق أقواس مفرودة على طول الشاطئ ... مدينة بيضاء على جبهة القارة

<sup>247</sup> - الرواية، ص: 12.

<sup>248</sup> - الرواية، ص 92.

<sup>249</sup> - الرواية، ص 90.

<sup>250</sup> - الرواية، ص 97.

<sup>251</sup> - الرواية، ن ص.

السوداء"<sup>252</sup>. إن الساردة تشبهها بمدينة البلور، هذه المدينة التي كان يعيش فيها الناس بشفافية تامة، حيث كانت عملة التداول بينهم هي الكلمة الطيبة.

- **ميناء تيبازة:** يتحلى هذا الميناء في الرواية كمكان منفتح بامتياز، فهو منفتح على البحر من ناحية وعلى البر من ناحية أخرى. فالميناء يمثل فضاء مفتوح تحيل على حرية التصرف والتنقل والتطلع إلى كل ما هو خارجي، لذلك يتكرر ذكره في الرواية، خاصة انه المقر الذي أفشت فيه نور عن رغبتها في الخلاص من المهينة والامتناع عن رؤية نجم. وقد كانت دائمة التردد عليه ربما لأنه كان مصدر الهام لها خاصة أنها فنانة تشكيلية، أو لأنها تتذكر طفولتها من خلاله فللميناء ذكرى تعيد البطلة إلى الماضي ومرحلة طفولتها، ولعل الحديث عن هذا الفضاء المكاني يقترن في مخيلة البطل بفضاء آخر هو "ميناء جبيل" لم تكن "نور" تدري لم يذكرها هذا الميناء بميناء جبيل الذي سقطت في مياهه الباردة ذات يوم، في أول زيارة لها إلى لبنان مع والدها"<sup>253</sup>، وإن كان لهذا الميناء ما يميزه فعرف ببرودة مياهه وتموجاته المتلاطمة وهي في أوج عتوها، وقد كان يعيش في مياهه السمك الفضي المجيب عند النور، ولطالما رغبت في أن يكون لها سمك تشرف على تربيته بعد نقله من عالم البحر ذا الزرقة الكديمة إلى عالمها الخاص - بحرة الدار -.

- **بيروت:** المكان الذي يقيم به والد نور طيلة الأسبوع ليقضي مع عائلته نهايته، وقد كان الطريق إلى بيروت غير سالك في كثير من الأحيان بسبب الثلوج، أما عن الطقس فقد تميز ببرودته وكثرة سحبه كما يتميز هذا الفضاء بكثرة أشجاره وكثافة ضبابه، وقد تمكنت البطلة من زيارته برفقة والدها وبضيافة "أم نقولا".

- **صيدنايا:** أحد الأمكنة التي زارتها "نور" برفقة "ريما" و"شماس إلياس"، ومكثت هناك "يومين كاملين بين الدير والكنيسة في صيدنايا"<sup>254</sup>.

- **معلولا:** قرية زارتها البطلة وذات المكان تم اكتشاف موهبتها في الرسم من قبل شماس إلياس، وقد وصفت لنا الروائية جمال المكان من خلال قولها: "تلك القرية المبنية بتناضد متصاعد تخاله

<sup>252</sup> - الرواية، ص 98.

<sup>253</sup> - الرواية، ص 33.

<sup>254</sup> - الرواية، ص 86.

لا ينتهي. قرية منحوتة في الصخر يبدو كل بيت فيها ككوة مبطنة بدفء البساطة ونسيج الأساطير لا أحد منها يرى الآخر"255.

- الحوش بالحي العربي: المكان الذي انتقل نجم رفقة عائلته للإقامة فيه، وهناك عرف مهانة الفاقة واليتم بأفزع معانيها، إذ يقع هذا الحوش "في الطرف الجنوبي لمدينة عين تموشنت. بيوت هشة واطئة مبنية بالطوب. أزقة ضيقة تتبع تعرجاتها المجاري المفتوحة على الهواء الطلق والذباب الوقح والروائح الكريهة"256.

- ديرما إلياس: مكان مكثب به "ريما" لسنوات وكانت من أسعد سنوات حياتها وقد تعلمت في هذا المكان الكثير.

- قبرص: حيث قطنت "سور جولبيت" لمدة سنة ونصف.

بعد هذا العرض لأهم الأمكنة الموثقة في الرواية يتضح لنا تنوع فضاءاتها ومن ثمة تعدد دلالاتها وتأثيراتها على المستوى الحدث الروائي ككل.

---

255 - الرواية، ص 86.

256 - الرواية، ص 137.

خاتمة

في نهاية بحثي هذا يجدر بي أن أقول، أنه من المغالطة أن نجزم بالوصول إلى نتائج حتمية ويفينية في نهاية أي بحث، فالباحث الحقيقي هو الذي يفتح بعمله آفاق جديدة تعمل على ضمان استمرارية البحث، وما عملي هذا إلا حلقة في سلسلة البحوث الأدبية التي تهتم بدراسة الرواية، وقد غدت هذه الأخيرة فنا شاملا يجمع بين مختلف أفانين القول، فلم تعد مجرد تجميع حكايات لأحداث حقيقية أو متخيلة، إنما أصبحت فضاء رحب لانتهاك قوانين السرد وللخرق اللغوي إضافة إلى أنها تعتمد إلى تطويع جميع آليات الكتابة و تطبيقها من أجل خلق نموذج متميز، وعلى غرار هذا النمط نشأت رواية: "السمك لا يبالي" لإنعام بيوض كنص سردي بخصائص فنية مثيرة لتجعل منها مدونة إبداعية متميزة ويمكن أن تستدل على ذلك من خلال حملة النتائج المتوصل إليها من خلال دراسة هذا المتن الحكائي والمنتن نوردها فيما يلي:

#### • على مستوى البنية الزمنية:

- يظهر في الرواية اهتمام بالغ بعنصر الزمن، فقد وظفت الرواية أغلب التقنيات الزمنية ببراعة تتم عن المقدرة، كما أنه يتمشى وطبيعة الرواية التي يعتمد على الذاكرة واسترجاع أحداث مضت وانتقضت.

- كسر حظية الزمن بتفجير الذاكرة وإخضاعها للتداعيات الحرة وبالتالي عدم الحفاظ على النظام الخطي للزمن (ماضي - حاضر - مستقبل)، للدخول في آليات الذاكرة والتي يخضع الزمن فيها إلى تداخلات كثيرة.

- التلاعب بالزمن من خلال التسريع والتبطئ في تقديم الأحداث ويتم ذلك من خلال:

1. التلخيص: الذي يلجأ إليه لتغطية فترات زمنية طويلة بكل ما تضمنه من أحداث على كثرتها وتنوعها وتقديم حصيلة نهائية لتطورات الأحداث بتلخيص مسار الزمن الروائي.

2. الحذف: ويوظف لتحقيق القفر على ما هو غير مهم في القصة وتجاوزه أي حذف مقاطع لا تسهم في تسريع حركة ووتيرة الحكى.

3. الوقفة: إضفاء أهمية على حدث أو فترة ما والوقوف عليه لبيان أثره على غيره من الأحداث.

4. المشهد: لتصوير الحدث بكل تفاصيله وجزئياته وعرضه بجميع أحواله وتوظيفه جعل الرواية قطب جاذب لكل أنواع الإخبار والظروف التكميلية.

- كثافة حضور المجامل الزمنية لتسريع الحكى، وخلق قفزات تنثير رغبة القارئ في التأويل والتخييل.

- تقليص مدى السرد الاستشراقي وتركه مفتوحا على المفاجأة والتأويل والانتظار من خلال خلق فجوات زمنية واسعة بين بعض الوحدات، إضافة إلى طرح تساؤلات مستقبلية مبهمة تعمل على خلخلة النظام الزمني للأحداث.

- تراكم السرد الاستذكاري الذي يعمل على سد ثغرات أحدثها النص السردي.

## • على مستوى الشخصيات:

ما يمكن ملاحظته على شخصيات هذه الرواية عموماً، هو أن الأسماء المسندة إليها مخطط لها تخطيطاً دلالياً محكماً لا مجال فيه للصدفة أو للمقاصد الاعتبائية التي تخضع لها غالباً الأسماء في الحياة العادية وخارج العمل الروائي. تتناول الرواية قصة "نور" والتي تشبه جانباً من حياة الروائية "إنعام بيوض" وتتلاءم ورومانسيتها.

## • على مستوى الفضاء:

- قدرة الروائية على تطويع آليات الكتابة في إخراج روايتها وتحميها بشحنات دلالية مكثفة.  
- إشراك القارئ في بناء النص من خلال إعطائه فرص متعددة لتقديم قراءات وتأويلات لمختلف الفراغات التي تعج بها الرواية.  
- التشبث بالأماكن الجغرافية واستعادة كل تفاصيلها الضائعة في الواقع والمائلة في ذاكرة شخصيات العمل.

- الاهتمام بتشكيل الطباعية من خلال تعالق السوداء والبياض بدرجات متفاوتة.  
- إن طريقة الإبلاغ في هذه الرواية لها خصوصياتها الجمالية والتي ترشح هذا العمل - حسب اعتقادي - إلى تمثيل وإعطاء صورة للرواية المعاصرة على أحسن وجه، خاصة أنها تمزج بين خصائص الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة ويتضح ذلك من خلال طريقة الرؤية المعتمدة - رؤية من الخلف - فضلاً عن بيان دور السارد وموقفه مما يقول - السارد العليم - إضافة إلى صيغ الخطاب التي اعتمدها في نقل ما يراه، وهنا أمكن لنا أن نطرح أسئلة تجري في نفس ميدان هذا البحث وتعتبر بمثابة تكملة له، عساها تكون منطلقاً لبحث جديد يتناول نوع الرؤية، ويصيغ الخطاب الموظفة فضلاً عن بيان موقفه السارد من ما يقدمه من مجريات وأحداث خاصة بهذه الرواية.

بهذه النتائج أكون قد وصلت إلى نهاية بحثي، عسى أن يجد فيه الدارس الإجابة الوافية والشفافية عن كل تساؤل يتبادل إلى ذهنه فيما يتعلق بهذه الرواية لتكون بذلك بداية الانطلاق دراسات أخرى في مجال الرواية كفن أدبي متميز في الأخير أقول: إن هذه الدراسة لن تكون الأخيرة مادامنا نطمح دائماً إلى توسيع معارفنا، فمن الضروري أن تتعدد الدراسات وهذا ما يسفر عن النتائج المنبثقة عنها وهذا أمر طبيعي يرجع إلى تعدد القراء وبالتالي تعدد وجهات النظر.  
أسأل الله التوفيق لي ولكن طالب علم يخلص الجهد ولا يتوانى في بذل قصارى ما يستطيع في سبيل طلب العلم وتحصيل المعارف.



وأخر دعواي الحمد لله رب العالمين الذي نزل لي كل الصعاب بمعونة منه تعالى وبمعونة  
أستاذي المشرف "**حسن خليفة**" الذي أغرق طالبته بجميل تفانيه وطول صبره، ودقة ملاحظته  
وتصويباته و غزير نصحه فجزيل الشكر له.

ملاحظو

## □ نبذة عن حياة الروائية "إنعام بيوض"



ولدت إنعام بيوض بدمشق لأب جزائري وأم سورية شركسية (داغستانية)، وقد كانت عاشقة للفن هائمة بين أطيافه مستلهمة عشقها للجمال والأصالة من وحي بيئة دمشقية عتيقة وأخرى عاصمية جزائرية عميقة عمق أفكارها المتدفقة. لها من الذكريات الكثير خاصة تلك المتعلقة بأيام الحارة الدمشقية

أين قضت مرحلة طفولتها في جو رائع من المودة، التقاهم والتسامح الاجتماعي، فلم يكن للمادة سلطة على المشاعر والأحاسيس الطيبة، فهي تدين بالكثير للبيئة التي نشأت وسطها.

بدأت إنعام مسارها الجامعي في دمشق لتغادرها بعد ذلك ملتحة بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة لتعلم أصول الرسم والتصوير. وبالرغم من أنها أمضت العديد من المعارض التشكيلية المقرونة بالشعر بداية من سنة 1974م، إلا أنها لم تحقق ما كانت تصبو إليه في الحياة خاصة إنها كانت شغوفة بمطالعة كثير من الكتب الناطقة بلغات مختلفة وهذا ما جعلها تتجه إلى دراسة اللغات والترجمة وهنا وجدت ما رغبت به، إذ تعلمت الترجمة الفورية لكل من اللغة الإنجليزية والفرنسية ثم حازت على شهادة الماجستير في الترجمة الأدبية ثم دكتوراه في تعليم وتقييم الترجمة، وقد تعايش وتصالح في شخصيتها الأدب، الشعر، الرسم، والرواية إلى جانب منصبها الحالي كمدير عام للمعهد العالي العربي للترجمة، وقد ترجمت كتب كثيرة على لغات مختلفة، فتعاونت مع الكاتب الجزائري "رشيد بوجدره" في ترجمة كتاب يحمل دواوين شعر بعنوان "من اجل إغلاق نوافذ الحلم"، وكتاب "انبهار" بالإضافة إلى ترجمتها لكتاب "الكاتب" لصاحبه "ياسمينه خضرة"، كما أشرفت على ترجمة كتب أكاديمية كثيرة على الفرنسية والإنجليزية هي اليوم بين كتب الجامعات الجزائرية. إنّ عشق إنعام للغة جعلها تُقبل على عالم التأليف والكتابة، وإن كانت هذه الموهبة استمرت دون صقل أكاديمي إلى حين انتقالها للعيش بالجزائر العاصمة، وهناك بدأت تتفنتق مواهبها وبدا يظهر أسلوبها جلياً بعد أن تعرفت معالمه ولمست ملامحه ووجدت ما يعبر عنها: لغتها، تفكيرها الأدبي والريشة أحياناً. وإن كان قد انتابها إحساس بالغربة والكآبة حينما قرّر أبوها الارتحال بها إلى الجزائر لكنّه سرعان ما تلاشى بعد أن وطأت قدمها أرض الجزائر شعرت ولأول مرة بالانتماء الشديد لهذا البلد وانغمست بمجتمع عاصمي أصيل ذكرها بعراقه

الحارات السوريّة لما وجد بها من عادات وتقاليدها مماثلة لتلك التي نشأت عليها. إنّ عشق إنعام بيوض للغة والجمال للرّيشة والألوان جعل منها: كاتبة وشاعرة وفنانة تشكيلية ومترجمة وفي جعبتها كتب كثيرة منها: "رسائل ترسل بعد" وهو ديوان شعري إضافة إلى كتاب بعنوان "ليست بشقراء لكنها تحاول".

قد نشرت العديد من الدراسات مثل "الترجمة الأدبية مشاكل وحلول" ولها رواية واحدة وهي رواية "السّمك لا يبالي" التي حازت على جائزة مالك حدّاد للرواية.

### □ رواية: "السّمك لا يبالي" لإنعام بيوض

رواية السّمك لا يبالي" لإنعام بيوض صدرت عن دار الفرابي وقد نالت جائزة مالك حدّاد مناصفة في دورتها الثانية، إذ تقع في 205 صفحة وهي من النوع المتوسط. ولعلّ الجميل في الرواية أنّها مكوّنة من أربعة أجزاء أو فصول تحتل على التوالي عناوين "نور"، "ريما و نور" "نجم و نور"، وختمت بجزء رابع مختصر يشبه الخلاصة ويحمل عنوان "الثالوث" تتحدّث الرواية عن بطلها "نور" وهي امرأة من أصول جزائرية تعيش طفولتها في دمشق لتنتقل بعد ذلك إلى الجزائر، وقد قاسمها هذا الدور البطولي كلّ من "ريما" و"نجم"، "فريما" أعزّ صديقاتها. أمّا "نجم" فهو الرجل الذي تحبّه "نور" ليجمع القدر بين الثالوث في نهاية المطاف.

قائمة المصادر

والمراجع

## المصادر:

- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم، مكتبة ومطبعة المجلد العربي، 2002.
- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003.
- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائر، 2002.
- إبراهيم عبد الله: السردية العربية (بحث في البنية للموروث الحكائي العربي)، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
- إبراهيم نمر موسى: حداثة الخطاب وحداثة السؤال، مركز القدس للتصميم والنشر، بيروت 1997.
- أبو البقاء الفكري: الكليات، طبعة مؤسسة الرسالة، بعناية عدنان درويش و محمد المصري بيروت، 1992.
- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997.
- آديت كروزيل: عصر البنيوية - من لفي شتراوس إلى فوكو -، تر: جابر عصفور، آفاق عربية بغداد 1985.
- إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن الكريم، لبنان، بيروت، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، ج 4.
- الشكلايون الروس: "نظرية المنهج الشكلي"، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية لبنان، الشركة المغربية للناسرين المتحددين، الرباط، ط1، 1988.
- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1985.
- إنعام بيوض: "السلك لا يبالي" (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.

- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- تودوروك تزفيطان: مقولات السرد الأدبي، تر: سحبان الحسين، صفاء فؤاد، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، 1992.
- جيارار جينيت وآخرون: القضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2002.
- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990.
- حمودي إبراهيم: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار الشرق، بيروت، ط1، 2000.
- حميد حميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.
- سارة ميلز: الخطاب، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004.
- سعيد يقطين: الرواية والتراث السرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1992.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبيين)، مركز الثقافة، بيروت، ط3، 1997.
- سعيد يقطين: قال الراوي، البنائية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1997.
- سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
- سمير مرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر.
- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.

- شاعر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1994.
- شريط أحمد شريط: بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديدا"، مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الاتصال و الثقافة، الجزائر، السنة 22، العدد 115، 1997.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
- عبد العاليس بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطبعة الأمنية المغرب ط1، 1999.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك -، عالم المعرفة، الكويت، 1990.
- عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، تحقيق: إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 2005، ماسرد.
- عبد القادر فيدوج: دلالية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري.
- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999.
- عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، 1990
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية - تقنيات السرد -، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الكويت، 1998.
- عبد الوهاب الرفيق: في السرد (دراسة تطبيقية)، دار محمود الحامي، تونس، ط1، 1998.
- عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الحدائق، بيروت 1986.
- عمر عبلان: توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصي في رواية "بان الصباح لابن هذوقة".



- غطاشة داود و راضي حسين: قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط2، عمان.
- فرحات بدري العربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.
- محمد السويرتي: النقد النبوي والنص الروائي - نماذج تحليلية من النقد العربي -، إفريقيا الشرق 1991.
- محمد عزام: النقد والدلالة - نحو تحليل سيميائي للأدب -، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996.
- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد) منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003.
- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- نبيلة إبراهيم: فن القصة - بين النظرية والتطبيق -، مكتبة غريب، القاهرة.
- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث"، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر.
- هانز مير هوف: الزمن في الأدب، تر: أسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب القاهرة، أكتوبر 1972.
- يمني العديد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

فہرست

الصفحة	مقدمة
(أ.ب.ج.د.)	
1	مدخل
2	1- مفهوم البنية
2	أ- لغة
2	ب- اصطلاحا
4	2- مفهوم الخطاب
4	أ- لغة.
6	ب- اصطلاحا
8	3- مفهوم السرد
8	أ- لغة
8	ب- اصطلاحا
10	4- تحليل الخطاب السردى
12	<b>الفصل النظري: " تقنيات البناء السردى فى الرواية "</b>
12	<b>I. بنية الزمن.</b>
12	1- مفهوم الزمن
12	أ- لغة
12	ب- اصطلاحا
14	2- الزمن كبنية سردية
16	3- أنماط الأزمنة
16	أ- زمن القصة / ب- زمن الخطاب
18	ج- زمن الكتابة / د- زمن القراءة
22	4- تقنيات الزمن الروائى
22	أ- النظام الزمنى
22	أ-1- الاسترجاعات
23	أ-1-1- الاسترجاع الخارجى
24	أ-1-2- الاسترجاع الداخلى
24	أ-1-2-1- استرجاع الداخلى غيرى

## الصفحة

24	أ-1-2-2- استرجاع الداخلي مثلي
24	أ-1-3- الاسترجاع المختلط
24	أ-2- الاستباقيات
25	أ-3- الاستشراف
27	ب- المدة
27	ب-1- الحركات السردية
27	ب-1-1- تسريع السرد
29	ب-1-2- تعطيل السرد
30	ج- مستوى التواتر
30	ج-1- التواتر الانفرادي
31	ج-2- التواتر التكراري
31	ج-3- التواتر المتشابه
32	<b>II. بنية الشخصيات.</b>
32	1- مفهوم الشخصية
32	أ- لغة
32	ب- اصطلاحا
33	2- طريقة تقديم الشخصية
33	3- دراسة الشخصية الروائية
34	4- أبعاد الشخصية
34	أ- البعد الخارجي
34	ب- البعد الداخلي
34	ج- البعد الاجتماعي
34	5- تصنيفات الشخصية
37	<b>III. بنية الفضاء.</b>
37	1- مفهوم الفضاء
37	أ- لغة
39	ب- اصطلاحا

## الصفحة

40	2- أنواع الفضاء
41	أ- الفضاء الجغرافي
42	ب- الفضاء النصي
43	ج- الفضاء الدلالي
44	د- الفضاء كمنظور أو كرؤية
45	3- الفضاء كبنية سردية
46	الفصل التطبيقي : دراسة تطبيقية في رواية " السمك لا يبالي " لإنعام بيوض
46	I. تجليات الزمن في رواية "السمك لا يبالي".
46	✽ أنماط الأزمنة في الرواية
46	1- الزمن الداخلي
46	أ- زمن القصة
48	ب- زمن الخطاب
48	ب-1- النظام الزمني
49	• السرد الاستنكاري
50	• السرد الاستشرافي
51	• السرد الاستباقي
52	ب-2- فنيات الديمومة السردية - الحركة السردية -
52	- آليات تسريع النسق الزمني في "السمك لا يبالي"
52	• الخلاصة
53	• الحذف
54	- آليات تبطيء النسق الزمني في "السمك لا يبالي"
54	• جماليات الوقفة
54	• السرد المشهدي
57	ب-3- التواتر
57	• التواتر الانفرادي
58	• التواتر التكراري
58	• التواتر المتشابه

## الصفحة

58	2- الزمن الخارجي
59	- الزمن التاريخي
59	- زمن الكاتب
59	- زمن القارئ
60	<b>II. بنية الشخصيات في رواية "السمك لا يبالي"</b>
60	1- أبعاد الشخصيات
60	أ- البعد الخارجي
60	• الاسم
61	ب- البعد الداخلي
61	• الشكل و المظهر
61	ج- البعد الاجتماعي
62	2- أهم شخصيات الرواية
75	<b>III. جماليات الفضاء في رواية "السمك لا يبالي"</b>
75	1- بنية الفضاء النصي (الطباعي)
75	أ- التصميم الخارجي
75	• الغلاف
76	• التشكيل
76	• الألوان
78	• العنوان
80	ب- التصميم الداخلي للكتاب
81	2- بنية الفضاء الجغرافي
82	أ- الأماكن المغلقة
86	ب- الأماكن المنفتحة
89	<b>خاتمة</b>
91	<b>ملحق</b>
93	<b>قائمة المصادر و المراجع</b>
98	<b>الفهرس</b>